

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

*ITINERARIO DE CARNES: UNA APROXIMACIÓN AL ACTO ANTROPÓFAGO
EN EL ARTE BRASILEÑO DEL SIGLO XX. ADRIANA VAREJÃO*

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
LIC. MAYRA CITLALLI ROJO GÓMEZ

TUTORA:
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ

ASESORES:
DRA. ANA MARÍA MARTINEZ DE LA ESCALERA
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA

LECTORES:
MTRO. GUSTAVO GARCÍA DA PALMA
MTRO. IVÁN RUÍZ GARCÍA

ABRIL-MAYO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria:

Por su dedicada, incondicional y cariñosa compañía a lo largo de mi vida.
Josefina

INDICE

Itinerario de carnes: una aproximación al acto antropofago en el arte brasileño del siglo XX. Adriana Varejao

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Antropofagia y reactivación.....	5
1.2 Del Manifiesto de la poesía <i>Pau-Brasil</i> al Manifiesto Antropofago.....	8
1.2.1 Manifiesto de la poesía <i>Pau-Brasil</i>	13
1.2.2 Manifiesto Antropofago.....	15
1.3 Reactivación de la antropofagia: la Poesía concreta y el Manifiesto neoconcreto.....	18
1.4 Reactivación de la antropofagia en la generación de los noventa.....	24
2. Itinerario de carnes: la carne del azulejo en <i>Proposta para uma cataquesis Parte I: Morte e desquartejamento</i>	
2.1 Planteamiento general.....	29
2.2 Apropiación y relectura de los grabados de Theodor de Bry.....	30
2.3 La transgresión del conquistador en <i>Proposta para uma cataquesis Parte I: Morte e desquartejamento</i>	32
2.4 El azulejo: la carne de una antropofagia técnico-pictórica.....	37
3. Itinerario de carnes: la tematización de la carne en <i>Azulejaria azul em carne viva</i>	
3.1 Planteamiento general.....	41
3.2 La carne: del Manifiesto antropofago a <i>Azulejaria azul em carne viva</i>	43
3.3 La carne en el barroco.....	45
3.4 El desbordamiento de la carne.....	47
4. Conclusiones.....	52
5. Anexo	
6. Bibliografía	

INTRODUCCIÓN

Para un acercamiento a la noción de acto antropófago en el arte de finales del siglo XX, se han seleccionado dos pinturas de la artista brasileña Adriana Varejão: *Proposta para uma cataquesis, Parte I: Morte y e esquartejamento* de 1993 y *Azulejería azul em carne viva* de 1999. En ellas la carne, la historia cultural y la historia del arte se ponen en relación con la antropofagia.

La consideración fundamental para elegir Brasil y rastrear actos antropófagos artísticos es la importancia que tuvo y tiene para la teoría y la práctica artística la promulgación en 1928 del Manifiesto antropófago, por el poeta y ensayista Oswald de Andrade.

En efecto, dentro de la historia del arte y la literatura brasileñas que se constituye el sentido histórico, estético y cultural de la antropofagia mediante un procedimiento artístico-cultural urbano decisivo, como ningún otro en América Latina.

Bajo esta perspectiva, en el primer capítulo se propone la relación entre antropofagia y reactivación. Un procedimiento donde el proceso de apropiación e incorporación de la historia social y cultural de occidente y de Brasil en los propios procesos artísticos brasileños de principios del siglo XX supone un orden distinto de los significados de la colonización europea. Con ello, la noción de reactivación responde al acto de resignificación histórica mediante un ejercicio de traer al presente conceptos, imágenes, significados, etc. que funcionaban en un orden histórico distinto.

De esta manera, este capítulo contiene las primeras coordenadas de varias problemáticas. Es importante mencionar el uso del manifiesto doblemente: como expresión artística y como proyecto para la cultura y las artes en Brasil, cuyo antecedente, sin duda, son las prácticas de algunos grupos y artistas de las vanguardias del siglo XX.

Para el caso que interesa en este apartado, son dos circunstancias las que abren las interrogantes y el contexto para situar las condiciones en las que el manifiesto antropófago se realizó:

1. Las vanguardias europeas en la generación de 1920-30 en Brasil
2. El contraste generado en Brasil con las nuevas relaciones del artista con ciudades-capitales y el modernismo, fenómeno que remarca las

diferencias sociales, políticas, culturales y artísticas de un país multiétnico.

Durante la búsqueda de un panorama del arte brasileño, no sólo en las tres primeras décadas del siglo XX algunos artistas usan el manifiesto como parte de su quehacer expresivo. Es hasta finales de los años cincuenta que el manifiesto sigue respondiendo a necesidades de las prácticas artísticas, tal es el caso del grupo de los concretos y de los neoconcretos, que marcan e influyen decisivamente en la historia del arte brasileño con sus propuestas estéticas en la literatura y artes visuales.

Siguiendo la lectura del Manifiesto neoconcreto, me permito establecer una correspondencia entre la práctica del manifiesto y la antropofagia: ambas se pueden concebir como acciones que al afectar el espacio y el tiempo, porque se hacen en presente, “están en un constante recomienzo del impulso de origen”¹. Es decir, son actos que potencializan la transformación constante de los significados.

La lectura de los manifiestos de la poesía *Pau-Brasil* y el antropófago declarados por Oswald de Andrade, así como los del grupo *Noigandres* —nombre que los poetas concretos se eligen en una suerte de autodefinirse como ese “algo que protege del tedio”² — y el de los neoconcretos brasileños, está en un permanente proceso de reactivación.

Lo que me interesa señalar con el primer capítulo, es que la antropofagia puede leerse como un procedimiento artístico que no necesariamente se autodenomina antropófago. Sino que contiene actos de apropiación artística, que de una u otra manera, terminan por establecer tensiones con la tradición o los ordenes que terminan por legitimarse, tal es el caso del grupo de los neoconcretos que resignifican los mismos referentes y postulados de la iniciativa del movimiento concreto. Por ejemplo: los significados y usos que los poetas concretos hacen, por el lado de la pintura, del neoplasticismo y constructivismo por medio de obras de Mondrian y Malevich, y en la poesía, por

¹ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, pp. 406-411.

² Jorge Schwartz, *Tupí or not tupí. El grito de guerra en la literatura del Brasil moderno*, p.155.

Mallarmé y Apollinaire junto con Ezra Pound, los llevan a un arte de vena racionalista como el constructivismo. Mientras que los neoconcretos esas mismas aportaciones tienen un efecto diametralmente opuesto, encontrando en Mondrian, paradójicamente el regreso a la experiencia y a la subjetividad en los límites de la propia pintura.

El procedimiento de apropiación de imágenes de la historia del arte es una práctica permanente en los procesos artísticos, y las obras elegidas de la producción pictórica de Adriana Varejão no carecen, desde la perspectiva de la historia del arte, de esas marcas antropófagas.

De esta manera, la carne inherente a la antropofagia se desdobra en azulejo y vísceras teniendo sus homónimos en la tela y la pintura. *Proposta para uma cataquesis. Parte I: Morte y Escuatejamento* de 1993, es una alternativa de lectura de la historia oficial de la colonización del Brasil, pero además es un conductor de cuestionamientos a los procesos generales de violencia por la conquista y la colonización en América. Los cuerpos renacentistas de los “bellos salvajes” muestran un tratamiento pictórico tradicionalmente meticuloso, enmarcados por una arquitectura y decoraciones barrocas, pareciera una bella escena del siglo XVI, sin embargo, bajo un análisis iconográfico de la historia del arte, más bien la escena se descompone en una acción caníbal de matanza y preparación del cuerpo para comerlo. De la misma manera, el azulejo como tela, es decir, la tela-azulejo es una forma de carnalizar la pintura en este cuadro. El azulejo que no es azulejo sino tela, juega al igual que la escena caníbal bellamente decorada, con la visión del espectador.

En el caso del *Azulejeria...* la influencia del barroco es decisiva, como lo han mencionado las interpretaciones de la propia artista y del crítico Paulo Herkenhoff, porque permite ubicar un espacio de reflexión de la pintura como carne, mediante una relación material y pictórica.

No es posible en este texto adentrarse en las espesuras de lo grotesco y otras temáticas del barroco, más bien, se plantea la correspondencia entre carne y pintura desde la perspectiva del desbordamiento de masas dinámicas en un lienzo, como lo plantea Enrique Wolffing que en el caso de este cuadro, el desbordamiento llega a sus últimas consecuencias bidimensionales.

Ya que la carne de *Azulejeria...* no es viva y tampoco, es mero “efecto óptico”, pues no sólo rompe los contornos de las formas. Esta carne artificial

hecha con poliuretano transgrede el propio panel de tela-azulejo y sale del cuadro con una espesura de 50 cm, situándose más allá de lo pictórico.

La tela-azulejo se prolonga con aluminio para sostener la ondulación de las lozas que caen para que la pintura-carne continúe su “escurrimiento” fuera de la madera que soporta la tela. Este tratamiento de relieve recuerda a las yeserías y estucos en la arquitectura sacra y civil del siglo XVII, sin embargo, cobra mayor significación los paneles de azulejos que nos recuerdan espacios cotidianos, como las carnicerías, las cocinas y los baños. Empero, el juego de cambio de escenario cotidiano de esta supuesta “carne viva” contradice su vitalidad en su montaje aséptico.

¿Qué es la carne y qué papel juega en un discurso plástico y visual, más allá de transgredir materiales y categorías estilísticas dentro de la historia del arte? ¿Cuáles son los límites discursivos y disciplinarios del propio historiador del arte para interpretar esa carga significativa que rebasa la imagen misma?

Muchas preguntas quedan en el tintero pero la finalidad de este [itinerario]³ es trazar algunas coordenadas para abrir otros recorridos dentro y al margen de la imagen y la historia del arte.

³ Me apropio de la palabra *itinerario* que extraigo del Manifiesto antropófago, para dar cuenta del camino abierto por este proyecto que, aunque ha sufrido alguno que otro obstáculo, sigue transitable.

1. ANTROPOFAGIA¹ Y REACTIVACIÓN²

De frente a la interacción disciplinaria como parte de la producción e historia del arte a finales del siglo XX, ¿cuál sería el interés de un historiador del arte para traer a cuenta la antropofagia como procedimiento simbólico-cultural del siglo XX, más allá de su carácter ritual antropológico?

De inicio son dos puntos los que me interesa abordar como motivos de esta interrogante:

1. La reactivación de la antropofagia como parte de la relación entre procedimientos artísticos con la propia historia del arte. Proceso que en vez de estabilizar el pasado lo reintroduce como acto en el presente, permitiendo la movilidad constante de lecturas de la imagen artística.
2. Las posibles conexiones con la historia sociocultural, la historia del arte y el carácter estético en las temáticas de la carne durante la producción visual de finales del siglo XX en Brasil.

Para abordar el punto 1, es importante ubicar una relación directa entre el arte y la antropofagia. En las artes plásticas, pero principalmente en la literatura, el pronunciamiento del Manifiesto antropófago en 1928 en São Paulo marca la diferencia artística de una acción antropófaga física con respecto a su orden

¹ Su sinónimo caníbal que proviene de una malformación del nombre de los habitantes del Caribe, “caríbal” –o antillanos- y que los cronistas europeos les atribuyeron la práctica “repulsiva de comerse a sus semejantes”. Antropofagia *anthropos* (“hombre”) y *phagein* (“comer”). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*.

² En la sección 12 de *La genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche escribe que “algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos, es apropiado de un nuevo modo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad; [...] es u reinterpretar, un reajustar, en los que por necesidad el “sentido” anterior y la “finalidad” anterior tienen que quedar oscurecidos o incluso totalmente borrados.” (Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p.88).

antropológico: el poeta y ensayista Oswald de Andrade³ declara una antropofagia simbólico-cultural.

La devoración que promueve el Manifiesto antropófago de Andrade, está más allá del consumo de carne humana: es un acto de ingesta simbólica de lo *otro*, llámese conceptos, imágenes, significados que son parte de una cultura distinta a la que se pertenece, en este caso, la cultura occidental absorbida y modificada por la brasileña.

El manifiesto de 1928 dice que al antropófago sólo le interesa lo ajeno, lo que no es suyo en significados, costumbres, imágenes, acciones, mitologías, historias, objetos, discursos, conocimiento, arte. Esta dieta produce una digestión problemática que se expone en relaciones y tensiones entre el pasado y el presente.

Más allá de inscribir estas tensiones con la tradición en los procedimientos de innovación modernista, cuyo reflejo son las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX, se propone preguntar al artista y al historiador del arte desde el ámbito de la imagen: ¿a qué situaciones históricas y procedimientos artísticos responde el conflicto con la tradición expuesto en una imagen?

La reactivación se plantea cuando el significado se vuelve acto, es decir, el el artista y el historiador incorporan elementos de procedencia externa e histórica que se rearticulan en prácticas culturales y artísticas en el presente. Esta práctica conlleva un malestar con la tradición.

La reactivación en este texto se propone como acto antropófago y se indaga en aquellas manifestaciones artísticas que no se limitan a sumar aportes de tradiciones históricas u otras culturas como remembranzas del pasado, sino que problematizan la relación con la historia. En el acto antropófago se consume, absorbe y transforma la materia simbólica, y se ponen en marcha lecturas al margen de las perspectivas lineales de la historia.

Lo que significa que al volver a leer la historia como documento, imagen u objeto se encuentran otros elementos que no se habían visto. Aparece lo que estaba “oculto” a nuestros ojos, y cuando se expone se intensifica mediante la atribución

³ Ver Apéndice, retrato de Andrade realizado por Tarsilia do Amaral.

de “nuevas” funciones —entendiendo la función como las operaciones de correspondencia entre situaciones u organismos que están sujetas a variables—. En suma, la reactivación implica una acción que vuelve a insertar una idea en el presente y en los influjos del azar. Y la relectura permite encontrar lo que no se había visto antes, proponiendo otras correspondencias con el presente inmediato. Ambas acciones demandan a la historia del arte miradas que están al margen de una causa y un efecto.

El punto 2 propone que la antropofagia, más que un movimiento histórico, es una estrategia⁴ de conexiones para la lectura de algunos discursos del arte contemporáneo brasileño. Porque la complejidad que demandan ciertas imágenes responde a la relación con los efectos y situaciones socioculturales, los acontecimientos políticos y económicos, así como, los diferentes medios de producción conceptual, digital y tradicional en las temáticas y usos de la carne en el arte. Cada uno de estos factores forman otros horizontes de significados que deben ser considerados por la historia del arte.

La antropofagia propuesta a principios del siglo XX tiene una vena modernista que se relaciona con el proyecto de nación en Brasil. Las premisas de independencia, originalidad y representatividad⁵, como plantea Ángel Rama en el ámbito de la literatura de principios del siglo XX, son componentes fundamentales dentro de los comportamientos y características particulares, no sólo en el arte, sino dentro de

⁴ Dentro de los estudios organizacionales la estrategia está ligada a los “cursos de acción y localización de recursos para lograr una meta”, pero el sentido primero del término estrategia esta vinculado con la dirección de operaciones militares. La visión occidental en Grecia a partir de sus ejércitos y guerras establecen las relaciones entre la organización de elementos, su despliegue funcional y con ello el dominio de espacio geométrico: Acción-espacio. En Oriente el libro de Sun Tzu es la principal fuente que describe la estrategia como parte del arte de la guerra, donde suma la “belleza estética vinculada a la sabiduría, el poder como elemento lúdico capaz de establecer los juegos y las relaciones a partir de las reglas y el mito vinculado a la seducción por medio del engaño”. Guillermo Garduño Valero, “Sobre la guerra...estrategia y organización”, en *Organización y sociedad: el vínculo estratégico*, UAM, México, 1990, pp.131-154.

⁵ Rama habla de estos tres elementos como característicos de los periodos de modernización en la literatura en América Latina. Ángel Rama, *Trasculturación narrativa en América Latina*, p.14.

las organizaciones sociales, políticas, económicas, y culturales que consolidan la idea de nación en Latinoamérica.

Este primer contexto de la antropofagia la sitúa como una manifestación fundamentalmente modernista, sin embargo, la apuesta en este texto es proponer la vigencia de un procedimiento antropófago en las expresiones artísticas de finales del siglo XX, desvinculados de la idea de nación modernista y relacionado a otras maneras de producción y participación artística en los ámbitos de la historia y la estética.

No se pretende agotar en este texto ninguna de las problemáticas planteadas, sino localizar líneas de discusión actuales que el propio Manifiesto antropófago conlleva en el ámbito de la historia y del arte. Tal es el caso, del cuestionamiento de la violencia durante los procesos de colonización y la importancia de la condición multiétnica de un Brasil occidentalizado.

Como primer acercamiento a la problemática de un acto antropófago en el arte de finales del siglo XX se propone una revisión somera del movimiento antropófago a partir de sus antecedentes en el manifiesto Pau-Brasil y el propio Manifiesto antropófago. Asimismo, un seguimiento en los manifiestos de los grupos de poetas y artistas visuales de los concretos y neoconcretos, situando a cada uno de ellos en su contexto sociopolítico y dentro de la historia del arte.

1.2 DEL MANIFIESTO DE LA POESÍA *PAU-BRASIL* AL MANIFIESTO ANTROPÓFAGO

El manifiesto a principios del siglo XX es una práctica que los artistas incorporan a su experiencia y producción estéticas. Un mecanismo utilizado comúnmente en estrategias político-sociales se vuelve una acción artística en sí mismo. ¿A qué responde esta necesidad en el medio del arte?

Siguiendo la lectura de Mario de Micheli en su texto *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, “el arte moderno nace de una ruptura con la unidad espiritual y cultural del siglo XIX”⁶. La ruptura espiritual radica en el fin de las revoluciones europeas a

⁶ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p.15

mediados de ese siglo⁷. En el arte el realismo hace de la historia el contenido de la obra en sus aspectos más cotidianos e inmediatos, se excluyen las temáticas de mitología y la belleza convencional de los cánones clásicos.

La migración de la experiencia y temáticas artísticas a la ciudad —es importante considerar la denominación y surgimiento de París como ciudad-capital del siglo XIX, donde se vive una ebullición de artistas exiliados y nuevas ideas políticas, dice Micheli—, intercambia la exposición de belleza complaciente por el transtorno que provoca la cotidianidad burguesa.

El rechazo de un mundo burgués se concreta en expresiones artísticas, como la poesía de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud.

Este rechazo hacia un mundo burgués cosmopolita redirecciona a los artistas hacia la práctica del “hacerse salvajes”. Gauguin viaja a Oceanía y Tahití, Kandinsky al norte de África, Segall al Brasil, Klee y Macke a Túnez. El encuentro con lo “salvaje” en culturas no occidentales tiene impresa la visión de lo exótico y es un vehículo de evasión, dice Mario de Micheli. Lo exótico y las formas “primitivas” van de la mano con las rupturas formales de la tendencia moderna del cubismo, el futurismo y el abstraccionismo.

Sin embargo, dadá opera de manera contraria; en su interés por construir objetos va “unido esencialmente un gesto polémico, una arbitrariedad irreverente y un carácter del todo provisional bastante alejados de la idea de constituir un ejemplo estético como, en cambio, era el caso de los cubistas, futuristas y abstraccionistas”. Micheli describe la importancia del acto dentro de la producción dadaísta.

Al configurar la acción como arte se redimensiona la participación del artista en los ámbitos de lo social y lo político desde el propio discurso estético y prácticas artísticas. Es por ello que la práctica del manifiesto se convierte en un acto artístico en sí mismo.

Los procedimientos y finalidades sociales del manifiesto tienen como función negar o irrumpir la práctica dominante de la época. El manifiesto como acción artística expone los elementos estéticos necesarios para las lecturas de discursos

⁷ Ver Op.cit. p.22

que ofrecen y aportan visiones y prácticas del arte al margen de los convencionalismos⁸.

En París en 1918 aparece el Manifiesto Dada, y en 1920 Francis Picabia declara el Manifiesto caníbal Dada, donde acusa al público, a la sociedad, por la legitimación de la muerte, por su alienación a la guerra y al dinero. Dada es la vida. Pero el valor de la vida en la guerra es nada. Dada, escribe Picabia, es la nada: como las esperanzas, como los paraísos, como los ídolos, como los políticos, como los artistas, como los héroes, como las religiones de “ustedes”, la nada⁹. Toda esta visión es importada por el modernismo a los países de América Latina, particularmente veremos el caso de Brasil.

El modernismo se asocia al modelo de progreso cuyo único representante es Europa se ponen en marcha los contrastes “progresistas” dentro de una composición cultural multiétnica como la de los países Latinoamericanos.

La idea de procesos modernizadores a principios del siglo XX en Brasil trae consigo el cuestionamiento de la identidad brasileña y la búsqueda de representatividad nacional. Por lo que se hace necesario un proyecto artístico que permita cuestionar e incluir la historia y el sentido de colonización desde una visión de identidad “impura” .

La declaración del Manifiesto Antropófago emitida por Oswald de Andrade en 1928 en São Paulo es una búsqueda por la identidad brasileña. Tiene como antecedentes artísticos indirectos el Manifiesto caníbal Dada, y directamente, los festejos del primer centenario de la independencia del Brasil con la Semana de Arte Moderno de 1922 y la publicación del Manifiesto de la poesía *Pau-Brasil* en 1924.

⁸ “[Un manifiesto] antes o después de la propaganda y en medio del pretendido escándalo o llamada de atención vigorosa que irrumpe y niega las bases de una práctica dominante dada, arroja ante nosotros la exégesis de un fenómeno, las rutas del camino. Un manifiesto [como parte de mecanismos artísticos] ofrece elementos de lectura para la obra y bosqueja los compromisos que asume el artista con su quehacer e interlocutores”. *Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos 1943-2003*, Antologadores Luis Mario Moncada/Edgar Chías.

⁹ *Manifiesto caníbal*, Francis Picabia, París, 1920. Ver *Anthropofagia today?, Antropofagia hoje? Antropofagia hoy?, Antropofagia oggi?*, Editores Joao Cezar de Castro Rocha y Jorge Ruffinelli, pp. 23-24.

La importancia de la *Semana del 22*, como también se le conoce a la manifestación paulista de la Semana de Arte Moderno llevada a cabo en el teatro Municipal del 13 al 17 de febrero; radica en que es la primera muestra condensada del movimiento modernista en Brasil¹⁰; evento organizado por poetas y pintores donde participaron escultores, músicos, arquitectos e intelectuales. A este grupo inicial perteneció Oswald de Andrade y la pintora Tarsilia do Amaral¹¹ quienes configuraron la pareja “Tarsiwald”¹² y originaron el Manifiesto de la Poesía *Pau-Brasil* y el Manifiesto antropófago.

Algunas expresiones del arte brasileño, como el Manifiesto antropófago, en las primeras décadas del siglo XX buscan una base nacional fundada en la independencia, la originalidad y la representatividad —como lo señala Ángel Rama al respecto de la literatura— mediante la reactivación de las formas primitivas bajo una visión cosmopolita. Los artistas que pertenecían a una élite social privilegiada —lo que no les impedía una preocupación por la situación social y artística de Brasil— podían viajar a Europa y conocer las experimentaciones del arte en París para realizar las propias con sus particularidades culturales.

Cabe mencionar la diferencia entre las proposiciones de las vanguardias con respecto a las formas primitivas de culturas como la africana y la americana, como un vehículo de evasión de la propia sociedad burguesa europea, como es el caso de los artistas Gauguin viaja a Oceanía y Tahití, Kandinsky al norte de África, Segall al Brasil, Klee y Macke a Túnez.

En los artistas brasileños este vehículo funciona a la inversa, mientras los artistas vanguardistas que exploran y viven una especie de “regreso a la naturaleza” mediante los viajes a América y África, buscan “hacerse salvajes” para evadir su condición “civilizada” que les proveía la urbanidad y la idea de progreso europeos, artistas como Tarsilia y Andrade se reencontraban con su propia historia y los

¹⁰ Jorge Schwartz menciona diferentes marcas artísticas previas al reconocimiento de un movimiento modernista en la *Semana del 22*. Ver el catálogo *De la antropofagia a Brasilia, Brasil 1920-1950*, Octubre 2000-Enero 2001. Jorge Schwartz, “Tupí or not Tupí. El grito de guerra en la literatura del Brasil Moderno”, pp. 141-157.

¹¹ Ver Apéndice, fotografía de Tarsilia do Amaral.

¹² Op. cit. p. 145.

orígenes “salvajes”. ¿Hasta dónde se radicaliza ese “ser salvaje” en la propuesta modernista brasileña?

Es importante hacer notar que este “ser brasileños” en su condición de “salvajes cosmopolitas” de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, contrasta con la búsqueda paralela de reivindicación de raíces étnicas con el movimiento regionalista.

Uno de las circunstancias que da pauta al cuestionamiento entre lo regional y lo cosmopolita en esta década es el contraste entre campo y ciudad, que se focaliza en el desarrollo industrial de ciudades principales como la capital de Río de Janeiro y São Paulo, mientras que el resto del país, principalmente, la zona selvática y las provincias del norte son olvidados como proyecto de nación.

Gilberto Freyre en el Congreso regionalista, Recife 1926, mediante el Manifiesto regionalista se opone al “modernismo paulista”¹³. La rehabilitación de valores regionales y tradicionales permite la restauración de manifestaciones artísticas y sociales que se comprometen con la realidad histórica “más que geográfica”, y social “más que política”¹⁴.

Esta problemática entre la contrastada realidad social y cultural de las ciudades industrializadas y las zonas agrarias —también selváticas— siguen siendo parte de la compleja y estratificada sociedad brasileña de finales del siglo XX.

Quizá esta contrastada realidad brasileña se pueda rastrear desde la particularidad histórica de un Brasil que para obtener su independencia no cobra lucha armada. El propio Emperador Pedro I de Portugal en 1822 promulga la ruptura con el Imperio portugués. Asimismo, la abolición de la esclavitud en 1888 es el resultado de una economía fundamentalmente agraria que corresponde desequilibradamente al surgimiento y consolidación de una clase burguesa de origen portugués que origina al sector comerciante urbano de principios del siglo XX. En este primer contexto, en la historia del colonialismo en Brasil el canibalismo se leyó y sigue leyéndose, desde occidente, como la negatividad *animal, salvaje, inhumana, feroz* de los grupos étnicos, motivo de legitimación de

¹³ Ángel Rama Op. cit. p.22

¹⁴ Op. cit. p.23

la violencia ejercida en beneficio de otorgar a los “indios” formas y organizaciones civilizadas; mediante la instauración de los binomios salvaje-civilizado, colonizador-colonizado, cultura-naturaleza.

Esta mirada europea avala la modernidad como un beneficio que pone fin al estado de animalidad e irracionalidad de los “indios” —libera del salvajismo e inhumanidad a los grupos étnicos—¹⁵ es parte de los procesos de instauración de la cultura occidental a partir del siglo XV en América siendo efectivos en más de una forma por la distribución y uso didáctico de la imagen que facilitaron la aprehensión y reproducción de símbolos y costumbres europeas

Es importante entender que la colonización y sus efectos de violencia también radican en los procesos pasivos de absorción cultural. Se aceptan las proposiciones externas como el modernismo y se renuncia a las “luchas propias”¹⁶. Bajo lo cual se hace perceptible la vulnerabilidad de las culturas de América Latina. Sin embargo, esta manera de asimilación se revierte al proponer expresiones artísticas que reinventan su historia al recurrir a sus propias y variadas influencias multiculturales, llámense regionalistas o modernistas. Independientemente de la vertiente artística, el contraste económico-social es fundamental para que algunos artistas sumen a su propuesta estética la acción crítica desde el cuestionamiento a su propia historia.

1.2.1 MANIFIESTO DE LA POESÍA PAO-BRASIL

El nombre de *Pau-Brasil* refiere la madera “palo de brasil”, principal materia prima sobre-explotada y exportada en Brasil desde el siglo XV por Europa; en la primera

¹⁵ Enrique Dussel, 1492 *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad* , pp.99-117. “Apéndice 2 Dos paradigmas de la modernidad” pp. 245-250. “Semánticamente la palabra “Modernidad” tiene ambiguamente dos contenidos: 1. por su contenido primario y positivo conceptual, la “Modernidad” es emancipación racional. La emancipación como “salida” de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo histórico del ser humano. 2. Pero, al mismo tiempo por su contenido secundario y negativo mítico, la “Modernidad” es justificación de una praxis irracional de violencia. [...]

¹⁶ Op. cit. p.30

parte de la *Poesía Pau-Brasil*, “História do Brasil”¹⁷, Oswald de Andrade realiza una relectura de documentos históricos de los siglos XVI y XVII y una revaloración del carácter oral de la palabra; para proponer una mirada particular y múltiple de los hechos históricos; y hacer visible “el asombro del descubrimiento del Brasil a través de [la poesía]”¹⁸.

El procedimiento que realiza Oswald de Andrade con estos textos históricos, viene a bien llamarlo apropiación. Y entender que al “hacer propia” una imagen, una palabra o un objeto se activan distintas y diversas relaciones con usos y significados dentro de un panorama actual. Más allá de copiar, imitar, la apropiación responde a las variantes y aportes de una acción artística particular. Dicha acción se reconoce en el hacer artístico que afecta o modifica el entorno inscribiéndose en el presente, la acción se vuelve a insertar en la inmediatez; se reafirma la reactivación.

La pareja “Tarsiwald” compuesta por la pintora Tarsilia do Amaral y Oswald de Andrade hacen en su quehacer pictórico y poético, una síntesis entre las formas de experimentación de las vanguardias y la experiencia histórica y cotidiana de multiplicidad étnica mediante la presencia de fisonomías humanas y geográficas de los negros del África y de los grupos étnicos en las extendidas zonas selváticas del Amazonas. Estas formas conviven con la geometrización cubista y construcciones futuristas.

La pintura *La negra* (1923)¹⁹ de Tarsilia do Amaral muestra la fusión de las formas sintéticas de la geometrización cubista y los rasgos afrobrasileños de una mujer con gruesos labios, senos expuestos y grandes extremidades describiendo un acto de antropofagia pictórica.

Las influencias y apropiaciones de las formas cubistas y de los presupuestos modernistas del París de la época en Brasil, dan cuenta de la construcción de

¹⁷ *Os selvagens/ Mostraram-lhes uma galinha/ Quase haviam medo dela/ E não queriam por a mão/ E depois a tomaram como espantados.* (Schwartz, 1998; p.58).

¹⁸ “Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia”, Jorge Schwartz, en *Revista crítica literaria Latinoamericana*, (pp. 53-65).

¹⁹ Ver Apéndice.

imágenes relacionadas con grandes capitales y paisajes del progreso tecnológico, afines con composiciones futuristas y oníricas de las vanguardias.

La pareja “Tarsiwald” y su condición de viajeros, nómadas brasileños en París les permite construir una propuesta artística donde se mezclan los lenguajes formales de las vanguardias europeas y los rasgos particulares de su propia experiencia brasileña, geográfica y cultural. Con lo que pudiera leerse una Intensificación y rearticulación de las fuentes primigenias de una cultura multiétnica.

La convergencia de formas urbanas y de la naturaleza, marcadas por la geometrización, y la sinuosidad en la obra de Tarsilia do Amaral, pueden leerse como un gesto de irreverencia y originalidad que presupone la impresión de “impureza” como propuesta nacionalista de la época.

1.2.2 MANIFIESTO ANTROPÓFAGO²⁰

Existen textos especializados de literatura que han analizado a profundidad las premisas del Manifiesto de Andrade, tal es el caso de los estudios de Jorge Schwartz. En este apartado, se pretende un esbozo general del manifiesto que nos permita establecer la relación de la devoración simbólico-cultural desde una perspectiva del arte.

En el Manifiesto antropófago se contrasta abiertamente la idea de modernidad con la realidad rural y multiétnica del Brasil de principios de siglo.

Oswald de Andrade es uno de los artistas que hace de la noción de antropofagia²¹ un mecanismo simbólico para construir la idea de identidad descolonizada. A partir de la práctica de este Manifiesto en Brasil el sentido antropológico de la

²⁰ Ver Apéndice, publicación del Manifiesto Antropófago.

²¹ Schwartz habla de la relación del dibujo *Antropófago* (1921) de Vicente do Rego Monteiro que describe un indio “escultural”, recostado en la placidez de un ocio paradisíaco, perdido con la llegada del primer portugués a Brasil y saboreando un fémur”. Como una referencia fundamental de la temática de la antropofagia, incluso en la correspondencia directa entre esta imagen y la descrita por Andrade al respecto del retorno a lo primitivo mediante la desarticulación del poder paternalista de la colonización económica y religiosa del catolicismo. Asimismo, Tarsilia do Amaral da cuenta de que a partir del cuadro *Abaporu*, “antropófago”, –nombre puesto por Andrade y Bopp- surgió la idea de crear un movimiento artístico y literario brasileño (Jorge Schwartz, p.145).

antropofagia rebasa el consumo de carne humana; la devoración se extiende a significados, imágenes, costumbres, narrativas históricas o tradiciones, arte, todo lo que no es propio sino ajeno.

La antropofagia propone la inversión de los modelos históricos que desarticula los *binomios* conquistador-conquistado, colonizador-colonizado, salvaje-civilizado, cultura-naturaleza; así como la estructura simbólica occidental del *buen salvaje*. Mediante la reflexión y crítica el Manifiesto contiene una postura mordaz que transforma dichos modelos coloniales; enfatiza las diferencias propias de una cultura que por su historia de conquista hace necesario modificar las influencias impuestas²².

El Manifiesto antropófago tiene como idea central el interés por lo ajeno, proveniente de un instinto devorador que clausura la distancia de lo extraño e insita a la cercanía con el *otro*: *al antropófago só [lhe] interessa o que não é [seu]. Lei do home. Lei do antropófago.*

Los siguientes postulados se pueden leer como una búsqueda constante en la acción y procedimientos artísticos que afectan la propia cultura brasileña hasta hoy día:

1. Comer todo lo que no es propio.
2. La desaparición del binomio salvaje-civilizado y conquistador-conquistado para rearticular el retorno a la naturaleza como parte de la búsqueda de la espontaneidad y libertad del hombre. Promoviendo una ruptura con los ordenes de jerarquización social y moral europeos católicos.

²² Al respecto de la relación entre el impacto modernizador en América Latina con la con la problemática entre regionalismo e internacionalismo, Ángel Rama dice que “ Después de un autoexamen valorativo de sus componentes válidos, se asiste a un redescubrimiento de rasgos que aunque pertenecientes al acervo tradicional no estaban vistos o no habían sido utilizados en forma sistemática, y cuyas posibilidades expresivas se evidenciaban en la perspectiva modernizadora” Op. cit. p.30.

3. En este sentido, resalta el cuestionamiento de la visión católica del cuerpo y la carne jerarquizados y vestidos²³.
4. La acción del cuerpo desnudo y la “experiencia personal renovada” para la producción de itinerarios particulares.
5. La inversión de la idea negativa de la carne y de la “baja antropofagia”²⁴, para pronunciarse a favor de un instinto selectivo y creador.

La lectura que se propone de la selección de estos postulados conlleva las siguientes relaciones:

1. Cuando Andrade escribe acerca del retorno hacia un *estado de naturaleza* donde se restaura el ocio; también propone la renovación de vivencias remitidas a una estructura primitiva de relaciones sociales y económicas. Lo “inútil” como condición para el retorno al origen rompe con las estructuras jerarquizadas conforme a la tradición occidental. El ocio no es un privilegio de sectores sino una posibilidad de la propia existencia y relaciones del sujeto con la naturaleza, no existe el artificio que sustente una estructura de poder conveniente para una clase dominante²⁵.
2. Entonces, el retorno a un orden no estructurado por una visión occidental se liga directamente con la desarticulación histórica de la perspectiva binaria naturaleza-cultura y salvaje-civilizado que hasta entonces, y aun hoy, provoca una serie de regulaciones sobre el cuerpo. Porque en la visión del catolicismo la carne, la desnudez, la animalidad atentan contra el orden social civilizado y por ello se viven como prohibiciones.

²³ O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. *Anthropophagy today? Antropofagia hoje?, antropofagia hoy?, Antropofagia oggi?*, p. 27. Manifiesto originalmente publicado en mayo de 1928.

²⁴ A baixa antropofagia aglomerada em los pecados de catecismo –a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Ibid, p.30.

²⁵ *Es un pueblo, diría yo a Plantón, en el cual no existe ninguna especie de tráfico, ningún conocimiento de las letras, ningún conocimiento de las ciencias de los números, ningún nombre de magistrado ni de otra suerte, que se aplique a una superioridad política; tampoco hay ricos, ni pobres, ni contratos, ni sucesiones, ni particiones, ni más profesiones que las ociosas, ni más relaciones de parentesco que las comunes; las gentes van desnudas (...)* Montaigne, p.123.

3. El cuerpo que propone Andrade está al margen de las prohibiciones del catolicismo, lo que permite sustraer de una visión negativa a la carne. Cuando en el Manifiesto antropófago se clausura la mirada prejuiciosa del catolicismo, al cuerpo y la carne les son devueltos la posibilidad de la experiencia particular al margen del pecado. Asimismo, el antropófago restituye su subjetividad eligiendo como comida sólo aquello que no le es propio pero le presupone la necesidad de convertirlo en suyo.

La antropofagia como una manifestación de la modernidad de principios de siglo XX se reconoce durante el crecimiento de la cultura urbana y el desarrollo tecnológico que crea prácticas de conocimiento, organización social, artística, política, económica y cultural²⁶ inscritas en la idea de “progreso” y en los procesos de industrialización urbana. Dentro de este contexto la discusión entre lo local y lo cosmopolita produce la idea de “impureza” al establecer un vínculo con el pasado, en la propuesta de nación de los artistas que participan en las ideas del Manifiesto antropófago.

Para el antropófago posterior a los años veinte y treinta, el “brasileño” es tan brasileño como occidental porque no tiene marcas de originalidad nacionalista sino de desarraigo. Temática que veremos en el último apartado de este capítulo.

1.3 REACTIVACIÓN DE LA ANTROPOFAGIA: POESÍA CONCRETA Y EL MANIFIESTO NEOCONCRETO.

²⁶ Guillermo Giucci hace una reflexión de la antropofagia a partir del desarrollo de los sistemas de transporte en Brasil, colocando en la discusión el estadio de la técnica como parte constitutiva de la modernidad, por ende, la problemática del progreso en la construcción de las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo. Lo que quiere decir que cuando “el objeto adquiere vida social y se convierte en artículo de primera necesidad” los paradigmas de la humanidad –estéticos y sociales- cobran dimensiones de multiplicidad y complejidad a partir de los cambios tecnológicos y de la condición inherente del movimiento –piénsese en la visualidad a partir del viaje en tranvía y con ello el desarrollo de nuevos sistemas de producción de la imagen, como por ejemplo el cine-. Entonces, a partir de la tecnología entran en juego “nuevas modalidades de interacción humana” *Anthropophagy today? Antropofagia hoje?, antropofagia hoy?, Antropofagia oggi.* p.151.

La lucha por el poder con la oligarquía brasileña feudalista genera la organización del Estado militar y el golpe de 1930. Dejando a Getulio Vargas como representante de Estado hasta 1947, periodo del *Estado Novo*.

La conexión entre el estado militar y el sector civil urbano permite que Vargas se entere convenientemente de las necesidades del proletariado —producto de la industria— y de los campesinos —originarios de la economía agraria— lo que genera la vertiente político-social del populismo y los primeros gestos de la reforma agraria que intentará retomar el presidente Goulart en los años sesenta²⁷.

En la sucesión de los gobernantes militares, la lucha comúnmente estaba entre sus propios sectores, pero era conjunta en la aguerrida y unificada oposición al comunismo. Después de la Segunda Guerra Mundial —la Guerra Fría— se producen países aliados a los Estados Unidos contra el comunismo.

Las sucesiones arbitrarias de los gobiernos militares en Brasil, pero abiertas a la influencia civil de la burguesía, llegó a su fin con el golpe de estado de 1964 por la vertiente conservadora más radical encabezada por Costelo Branco.

El movimiento concreto se desarrolla en este ambiente político social militarista —que se endureció después del golpe de estado a Goulard— y en una efervescencia artístico-cultural con la apertura del Museo de Arte de São Paulo y el de Arte Moderno en Río de Janeiro a finales de los años cuarenta; la primera Bienal de São Paulo en 1951, evento internacional que facilita la llegada de las influencias europeas que marcaron, nuevamente, una actitud antropófaga²⁸.

Los postulados del concretismo en São Paulo, fundamentalmente de vena literaria, emitidos por Haroldo y Augusto de Campos al lado de Décio Pignatari reconocidos como los *inconformistas del 48* y posteriormente como el grupo *Noigandres*²⁹ en 1952. Proclaman un arte poético espacial y visual que deja al poema emerger

²⁷ Ver Celso Furtado, “Brasil: de la República oligárquica al Estado militar”, en *Brasil Hoy*, pp. 1-27.

²⁸ Le Cobusier al lado de Oscar Niemeyer (arquitecto de Brasilia), Max Bill y con ello la influencia del Norte de Europa con la Bauhaus y la Escuela de Ulm. Así en la segunda Bienal (1953) llegan pinturas de Klee y Picasso —parte del acto antropófago de los 30—, Mondrian, Kokoschka, Gropius, Calder, De Kooning, además de un panorama futurista italiano. Gonzalo Aguilar, *Cronología del movimiento de poesía concreta* p.275-76.

²⁹ Jorge Schwartz, *Tupí or not tupí. El grito de guerra en la literatura del Brasil moderno*, p.155.

como ideograma y hacer poesía al margen del verso, refiriéndose, más adelante, a un arte constructivista (1956). El movimiento concreto brasileño tiene como referentes, entre otros, la poesía de Mallarmé y Pound y la pintura de Malevich y Mondrian³⁰.

Con el movimiento concreto se experimenta la relación entre palabra e imagen, mediante la transformación de la palabra en las formas geométricas y signo. Se proclama la destitución de los procedimientos de la Generación del 45³¹, que proponía el regreso a los modelos pre-modernistas con el empleo de estructuras como el soneto.

Durante la Segunda Mundial, Brasil se suma a la guerra del Eje y comienza negociaciones político-económicas con Estados Unidos. Durante este periodo bélico hay un crecimiento considerable en la economía brasileña. El vínculo con Estados Unidos permite la optimización de carreteras y la industria automotriz, así como la desmovilización de ferrocarriles. Brasil se enfrenta a una “segunda modernidad” a partir de la demanda por la creciente clase media de desarrollo tecnológico y urbano³².

³⁰ Schwartz Op. cit. pp.153-155.

³¹ Haroldo de Campos en 1963 dicta una conferencia en torno al poeta Joao Cabral de Melo, donde dice: “[...] la así llamada “generación del 45” encarnó, sobre todo, una nostalgia restauradora de cánones premodernistas, aliada frecuentemente a una sensibilidad que se fijaría en una zona de gustos anterior incluso al simbolismo[...] La poética del 45 cultiva preferentemente el *sermo nobilis*, la palabra erudita o la de uso no corriente, pone en cuarentena a las imágenes disonantes [...] a favor [...] de un *decorum* poemático y rehabilita las formas fijas de organización del poema, especialmente el soneto.” Haroldo de Campos pone al margen de la “generación del 45” el trabajo de Cabral.

³² Celso Furtado desarrolla la tesis de las relaciones entre el nacimiento y el crecimiento desmesurado de la clase media, conformada desde finales del siglo XIX por el sector comerciante portugués nacidos en Brasil y que controló las importaciones y exportaciones con el mercado inglés. Este sector será el vínculo civil que establezca empatías con los gobiernos militares y una visión liberal, de ahí que el periodo de Getulio Vargas, *Estado Novo* (1930-1945), se considere parte de los antecedentes del populismo con el nacimiento del PTB (Partido Trabalhista Brasileiro).

Furtado expone la complejidad del tejido político-social de un Brasil contradictorio en tanto su “fisonomía cosmopolita” a principios del siglo XX(p.3) y su condición esclavista apenas abolida en 1888. Asimismo, la intensificación de la industrialización en los años treinta debido a la crisis económica del 29 trae como consecuencia el crecimiento demográfico desequilibrado. Mostrando un Brasil agrícola atrasado y un Brasil industrializado y urbano. Lo que consigue relaciones desiguales en el marco de un gobierno militar paternalista

El desequilibrio demográfico, el desarrollo urbano y el crecimiento de desigualdad económico-social, así como la compleja dirección del Estado militar, dan luz durante el periodo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) a la nueva capital de Brasilia con el Proyecto *Plano Piloto* (1957) de Lúcio Costa. Brasilia es la condensación del proyecto de nación modernista de la clase media comerciante e industrializada y de un gobierno paternalista³³.

El ambiente de estos años junto con la influencia de la Bauhaus y de la Escuela Superior de la Forma en Ulm³⁴, configura los procedimientos de apropiación estético para la “nueva antropofagia” de los poetas concretos, que para 1956 emiten y firman individualmente tres manifiestos. Décio Pignatari publica *Nueva poesía concreta*³⁵, se apropia y reconfigura en la convivencia con los sistemas de comunicación, la formulación de un regreso a la oralidad, propuesta por Andrade en su poesía *Pau-Brasil*. Por ejemplo Pignatari escribe:

américa do sul

américa do sol

américa do sal

oswald de andrade

incapaz de “conciliar los intereses oligárquicos [conservadores de la vieja clase de la época del Imperio] con [...] la clase media. Op. cit. Celso Furtado, pp.1-27.

³³ Mismo que en la década de los treinta y los cuarenta se abrirá como veta nacionalista del estado oficial, Getulio Vargas encabezará un régimen militar afianzado por la clase media conservadora, sin embargo, será la primera vertiente del populismo retomado en los sesenta por el presidente Goulart.

En 1930 un golpe de Estado hace presidente a Getulio Vargas, integrante del movimiento militar “de los tenientes”. Será una época de violencia y gritos silencios. El *Estado Novo* surge en 1937 después de la farsa del “Plan Cohen” o bien, la conspiración terrorista comunista inventada por el propio gobierno varguista. *Pau de Arara*, notas y versión de Flavio Tavares, pp.15-27.

³⁴ Donde el trabajo de Max Bill es de suma importancia para la experimentación formal de la poesía *verbivocovisual*, como lo designó el grupo concreto, a partir de la idea del “poetamenos” de Augusto de Campos que demarca el “borramiento del sujeto y la poesía al margen del verso”. (Gonzalo Aguilar, *Ibid.*).

³⁵ Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, *Galaxia Concreta*, p.88.

*un arte general del lenguaje. propaganda, imprenta, radio, televisión, cine, un arte popular.*³⁶

De igual manera proclama una palabra-imagen y de cuenta de los precursores:

el oído vescucha.

*táctica: joyce, cummings, apollinare (como visión, no como realización), morgenstern, kut schwitters, estrategia: mallarmé, pound (junto con fenollosa, el ideograma).*³⁷

Para 1958 publican el manifiesto colectivo “Plano piloto para la poesía concreta”. No es tarea de este documento desarrollar las tesis contenidas, sino dejar entendido, que el acto antropófago en los concretos se puede leer en su irreverencia frente a la métrica y al valor del verso, lo que les permitió el desboblamiento de la palabra en forma, en visualidad. La selección de las vanguardias del Norte de Europa y el movimiento internacional de arte concreto permite la producción formal y discursiva del concretismo brasileño. El concretismo seguirá produciendo hasta entrada la década de los noventa, como lo marca Gonzalo Aguilar en *Cronología del Movimiento de poesía concreta: 1952-1998*.

Por otro lado, el neoconcretismo surge contra un “arte no-figurativo con una peligrosa exacerbación racionalista”³⁸. La publicación del Manifiesto Neoconcreto firmado por Amílcar de Castro, Ferreira Gular, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spamídis en Río de Janeiro en 1959 postula su oposición a los principios del arte concreto. Y proclama rescatar la subjetividad mediante la expresión y la experiencia en la obra de arte mediante la propuestas de “uma reinterpretação do neoplasticismo, do constructivismo e dos

³⁶ Ibid.

³⁷ Op.cit. p.90

³⁸ “Manifiesto Neoconcreto”, Río de Janeiro, marzo de 1959. (Aguilar; 2005, p.406-411).

demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria.³⁹ .

El énfasis de la expresión y la materialidad de la obra reconsidera los valores formales del color, la línea, el plano y la superficie a partir de “que en el lenguaje de las artes están ligados a una significación existencial, emotiva, afectiva”. Creando una expresión artística integrada a lo cotidiano. El espectador al interrelacionarse se considera parte de la conclusión de la obra, la experiencia vivida la provee de sentido. Hacen una relectura de la destrucción ejercida por Mondrian de la línea, el plano y la superficie; los neoconcretos la redefinen como la “destrucción que construye” formas en su condición de tiempo, espacio y acción⁴⁰: “De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superficie, do plano e da linha, se não se atenta para novo espaço que essa destrução constrói.⁴¹”

La manera de incorporar un acto antropófago en las manifestaciones de los artistas neoconcretos, radica en la búsqueda-retorno a la experiencia sensible, a la subjetividad que reactivan el valor de las relaciones con el espacio exterior, con el cotidiano. Se considera la experiencia y la acción como parte de la imagen misma. La acción artística produce itinerarios particulares expuestos al acto antropófago. Los itinerarios de la iniciativa neoconcreta equivalen al desarrollo de piezas donde el cuerpo y su desenvolvimiento en el espacio transita entre lo cotidiano, lo formal y lo simbólico. Siguiendo la lectura de Fernando Castro Flores, “Lygia Clark advierte que los artistas neoconcretos rehúsan la duración como medio de

³⁹ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, p.406.

⁴⁰ *Na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a á sua condição de “verbo, isto é, de modo humano de representação de real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura.* (Manifiesto Neoconcreto, Aguilar, p.410). Las influencias asimiladas en la propuesta neoconcreta parten de los conceptos de Merleau-Ponty, Cassirer y Susan Langer como ellos mismos lo enuncian. La problemática del tiempo en tanto duración es un problema filosófico que no se desarrollará de primera instancia en este texto.

⁴¹ Op. cit. p.407.

expresión para proponer, el acto como un campo de experiencia, tratando de devolver al hombre su propia integridad.”⁴²

Los concretos y los neoconcretos se remiten, de una u otra manera, a una acción antropófaga mediante una constante reactivación de procedimientos artísticos —ya en la poesía o en las artes plásticas—y tensiones con la tradición o con un orden instaurado, que no necesariamente está en un tiempo cronológico anterior. Ambos movimientos se dan en la misma época, lo que no cancela las tensiones o el conflicto de la visión neoconcreta con el orden racional constructivista que postulaban y ejecutaban los concretos.

Por otro lado, es importante mencionar, que el manifiesto como práctica artística, después de casi treinta años de la experiencia de los manifiestos de Andrade, continua siendo no sólo una serie de postulados sino de acciones sobre el espacio mismo. El manifiesto al igual que la antropofagia, y sigo la intención de las ideas del neoconcretismo, son acciones que al afectar el espacio y el tiempo, porque se hacen en presente, están en un constante recomienzo del impulso de origen. Es decir, son fuerzas potenciales en constante transformación, siendo ejemplo los manifiestos aquí presentados.

1.4 REACTIVACIÓN DE LA ANTROPOFAGIA EN LA GENERACIÓN DE LOS NOVENTA

El autoritarismo, la censura y la falta de libertades individuales son prácticas que se ejercidas por el Estado a partir del golpe del 64 por la vertiente más conservadora encabezada por Humberto de Aleçar Castelo Branco⁴³.

⁴² Fernando Castro Flores, *Carnaval, carnaval constructivo*, p.28

⁴³ Ya Brasilia estaba montada como la nueva gran capital. La industria extranjera en Brasil, tal como lo denunció el propio Getulio Vargas antes de suicidarse, se infiltró por la Introducción 113 del Banco do Brasil. La promesa de Kubitschek fue cumplida: “el capital extranjero da un salto de cincuenta años en sólo cinco”, (Tavares: 1972; p.40). Jânio Quadros habiendo ganado la presidencia con apoyo de la parte más conservadora de la sociedad y con la industria extranjera, renuncia el 24 de agosto de 1961 permitiendo el asenso al vicepresidente actual, Joao Belchior Marques Goulart quien replanteará la reforma agraria y revivirá el populismo varguista, cosa que inquietará a las clases más conservadoras y a la vertiente militar de derecha. Mientras que el varguismo y los

Una de los resultados de la dictadura de Castelo Branco es el exilio de artistas a Europa y otros países de Latinoamérica. Estos artistas se ven obligados a producir propuestas bajo una experiencia de desarraigo —geográfico, “nacionalista”—. Cabe mencionar que no sólo en Brasil se instaura un régimen dictatorial sino, años después, en Argentina, Uruguay, Chile y Bolivia.

La condición de exilio político quizá sea uno de los factores que permita una lectura más amplia de las conexiones sociales y políticas entre el desarraigo, el itinerario y el nomadismo en las expresiones artísticas de finales de los años sesenta y principios de los setenta —momentos en que el arte conceptual y el *performance* son las expresiones que se desarrollan en la esfera internacional y que como ya se ha visto en el Manifiesto neoconcreto comienzan desde finales de los años cincuenta a tomar forma en Brasil—; sin embargo, la década de los ochenta y noventa se enfrenta a otro tipo de práctica y vivencia del desarraigo ligadas a los reordenamientos de las economías nacionales con organismos internacionales bajo una proyección de homogeneización y control del mercado mundial. ¿Cómo operan estos factores en la producción artística y en todo caso, en otros valores y significados del desarraigo como parte de la proyección internacional del arte?, ¿el desarraigo es la tensión entre un arte localista y otro internacional? Es imposible contestar estas preguntas en pocas líneas sin correr el riesgo de reducir el problema a ejemplos de artistas cuyo lema es el “desarraigo” y tienen una proyección internacional en el mercado del arte.

Castro Flores trae a cuenta en su artículo *Carnval, carnaval [constructivo]* una respuesta de Cildo Meireles (1948) en torno a la búsqueda de la “raíz brasileña”; —entrevista realizada por Nuria Enguita (1995)—, donde dice: “La brasilidad es más un ansia que una cuestión. Cada vez que empezaba a pensar lo que sería ser brasileño chocaba siempre en la imposibilidad de no ser brasileño [...] Yo creo que la posible contribución de Brasil sería el cuestionamiento de la noción de raíz.

gobiernos posteriores hasta el 64 trababan negociaciones con la sociedad civil para el mantenimiento de un nacionalismo oficial a partir de la idea —por demás cuestionada— del triunfo de la Revolución liberal, —como ya se ha mencionado a partir del texto de Celso Furtado— la dictadura de Castelo Branco terminará con todo vínculo civil y comenzará una época de represión, censura y violencia radicalizada que provoca dichos exilios.

No existe la posibilidad de supervivencia colectiva si nos quedamos en esa cuestión de región o nación. Esa región ideal sería el oeste, que es el Oeste de Brasil y el este de Oriente, o sea, todo el planeta [...]”⁴⁴ La respuesta que da Meireles abre interrogantes a una noción de identidad fuera de un orden nacionalista y folklorizante. El desarraigo convoca a la vivencia y ruptura del arte y del artista con valores y funciones que responden a ciertas relaciones de poder, que son instauradas por visiones institucionalizantes como la propia historia. El desarraigo propuesto por Meireles cuestiona las fronteras geográficas y propone inversiones de significados para ofrecer interpretaciones alternativas.⁴⁵

Para principios de los noventa, la sexta elección para renovar Cámara de Diputados y del Senado, así como gobernadores de 27 estados federados en Brasil después de 21 años de régimen militar, hace tangible la “transición política” anunciada en 1980⁴⁶.

La llamada “transición democrática” de los años ochenta y principios de los noventa va de la mano con la inserción de los países latinoamericanos en el mercado mundial y las prácticas políticas y económicas dictadas por organismos como el Fondo Monetario Internacional y las propuestas de los Tratados de Libre Comercio. Asimismo, aparece la integración regional del MERCOSUR.

La imposición de un plan económico de corte neoliberal⁴⁷ que inicia abiertamente en marzo de 1990 con el presidente Collor de Melo⁴⁸ (1990-1992)⁴⁹, enfatiza, al

⁴⁴ Fernando Castro Flores. Op. cit. p.39.

⁴⁵ Op.cit. 38

⁴⁶ Dice Paulo Cannabrava Filho, la transición política inicia con “ el ablandamiento de la dictadura militar” , el vigoroso movimiento de masas a favor de elecciones directas para presidente y la realización de una Asamblea Constituyente. La presencia de partidos políticos afines a los intereses populares y al margen de los intereses del régimen militar es otra de las características de este periodo, por ejemplo, la presencia en las elecciones de candidatos de los partidos del PDT, PT, PCB, PC do B, PMDB. Sin embargo, dicha transición no puede realizarse de manera radical y en la disputa sigue jugándose la representación popular bajo los intereses de la burguesía monopolista, señala Cannabrava. Paulo Cañabrava Filho, “Salida al fondo, a la derecha, *El Día*, 28 de junio de 1988.

⁴⁷ “Implicará la recuperación del proceso de reconversión, pero ahora bajo una estrategia de apertura de sectores rentables de la economía brasileña a los banqueros internacionales”. Mientras que la deuda interna “fue el mecanismo de acumulación de los banqueros en el país en los ochenta”, dice Nildo Ouriques, “El gobierno Collor y la gestión de la crisis económica”, en *El Día*, 16 de marzo de 1990.

igual que en otros países de Latinoamérica como México, la viabilidad de saldar la deuda externa e interna bajo las relaciones económicas con el FMI (Fondo Monetario Internacional) y las iniciativas de privatización de empresas estatales como la siderúrgica (CSN) y la petrolera (Petrobrás).

En este panorama de reordenación económica y política de Brasil —y en general de la mayor parte de los países latinoamericanos—, en 1992 se lleva a cabo el V Centenario del descubrimiento de América, donde se discute la pertinencia del término descubrimiento, invención, encuentro de América. Parece que la discusión de la pertinencia de que Latinoamérica haya sido “descubierta” por Europa y civilizada por la modernidad se suma a las negociaciones para que países latinoamericanos se inserten en el mercado mundial y con ello en la globalización. La relación del cuestionamiento de la conquista y la participación de L.A. en el mercado mundial, como territorio de importación y exportación de materias primas; re-actualiza la temática del colonialismo y los binomios salvaje-civilizado, conquistador-conquistado, cultura-naturaleza.

En este contexto sociopolítico el desarraigo se convierte en un síntoma artístico, recurre a la desarticulación de una estructura localista⁵⁰ para desdibujar fronteras geográficas nacionalistas. Frente a este panorama general de Brasil Adriana Varejão, (1964, Río de Janeiro)⁵¹, forma parte de la generación de artistas -como Ernesto Neto, Jac Leiner, Vik Muniz, entre otros- que despunta en la década de los años noventa⁵², influenciados entre otras vertientes artísticas, por el

⁴⁸ “Apatía electoral” en *El Día*, 4 de octubre de 1990.

⁴⁹ Quien tuvo que dejar el cargo enfrentando fuertes acusaciones de corrupción.

Quedándose en la presidencia Itamar Franco quien tenía como Ministro de hacienda a Fernando Enrique Cardoso, considerado el creador del plan Real para la reestructuración de la deuda externa de Brasil. “Brasil se alista para luchar contra los globalizadores”, Luz maría Méndez Álvarez, en *Excelsior*, México, 2 de junio 2002.

⁵⁰ En México el fenómeno de artistas internacionales como Gabriel Orozco y Francis Alÿs dice Alberto López Cuenca, “Por paradójico que pueda parecer, los artistas mexicanos se hicieron más visibles en la medida en que su vocabulario plástico era menos localista”. Alberto López Cuenca, *El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90*, p.9.

⁵¹ Puede consultarse la página de la propia artista o www.touhofclass.com.br

⁵² Para mayor información a cerca de los artistas contemporáneos brasileños ver el artículo de Fernando Castro Flores, “Carnaval, carnaval [constructivo]. Notas sobre el arte

concretismo y el neoconcretismo. ¿Cuáles son las negociaciones entre una discusión revivida de la “identidad latinoamericana” y la presencia y desarrollo del “artista internacional latinoamericano? ¿Acaso el mercado del arte se convierte en un lugar de pertenencia del “artista desarraigado”?

El trabajo de esta artista aparece, entre otras muestras, en las bienales de São Paulo de 1994 y 1998, está última toma a la antropofagia⁵³ como temática en el arte y discursos curatoriales. Adriana Varejão expone *Mêlée de guerriers nus* y la instalación –pictórica- *Reflexos de sonhos de outro expelo (estudio sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* imágenes realizadas después de *Proposta para uma Cataquese Parte I: Morte e esquartejamento* de 1993 pero antes de *Azulejería azul em carne viva* de 1999.

Las mecánicas de apropiación de imágenes que han construido la historia de Brasil están presentes en las pinturas que en los siguientes capítulos se analizarán. El uso que la artista les da como parte de su discurso plástico se propone leerlo como parte de la inversión de los modelos binarios y presupuestos históricos del canibalismo propuestos por el Manifiesto antropófago.

En suma, en este capítulo se ha rastreado la idea de antropofagia como una actividad simbólica empleada en expresiones artísticas como el Manifiesto de la poesía *Pau-Brasil*, el Manifiesto antropófago, los manifiestos del grupo concreto y el Manifiesto neoconcreto.

Comer al otro en términos de imagen artística implica la transformación de valores formales y de significaciones como parte de un proceso de tensiones históricas y estéticas.

contemporáneo brasileño: jolgorio, conceptualismo y visceralidad. (De postre fotos de chocolate)”, en Revista de occidente, *El desarraigo como virtud: Arte de hoy en América Latina*, Núm. 285, Madrid, Febrero 2005. Así como la obra de Jac Leiner bajo una visión de la mujer en el arte contemporáneo brasileño en Paulo Herkenhoff, Ultramodern of Contemporary Brazil, 1993.

⁵³ *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos y Arte contemporânea Brasileira: um e / entre Outro / s*, con una curaduría general de Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa.

2. INTINERARIO DE CARNES:¹ LA CARNE DEL AZULEJO EN *PROPOSTA PARA UMA CATAQUESE PARTE I: MORTE E ESQUARTEJAMENTO*

2.1 PLANTEAMIENTO GENERAL

Lo que se indagará en este apartado es la relectura de la inversión del modelo colonialista mediante la apropiación pictórica de los grabados de Theodor de Bry. En el cuadro *Proposta para uma cataquese Parte I: Morte y Esquartejamento* (1993) se pone en cuestión el canibalismo de las tribus tupí del siglo XVI, ilustrado por la mirada occidental de Theodor de Bry, a partir de exponer la propia transgresión de las prácticas catequizantes del conquistador.

Adriana Varejão manipula la iconografía de Cristo y del catolicismo, mostrando las implicaciones propias del ritual de la comunión como ejemplo de un canibalismo simbólico. Sin embargo, el interés de este capítulo es acercarnos a un acto antropófago desde la práctica de la pintura que se somete a una lectura desde la historia del arte.

La relación del azulejo como pintura: color, forma, textura, densidad, bidimensionalidad contra su naturaleza ambivalente de flexibilidad según su composición plástica de arcilla y de fragilidad después de su cocimiento. Es uno de los elementos que se interroga para trazar coordenadas de problemáticas ligadas a los procedimientos técnico-pictóricos y la manipulación iconográfica de la imagen dentro de la historia del arte. El azulejo adquiere la misma densidad

¹ Etimologías de carne: *Encarnado*: “rojo, de color de carne”: latín tardío *incarnatus*, participio pasivo de *incarnare* “hacer carne, hacer carnosos”; de in-“hacer que sea” (véase *in* + *carnare de carn-* radical de *caro* “carne” + *are*, terminación de infinitivo (ar)). *Carnal*: “relativo a la carne; sensual, animal; consanguíneo”. Del latín tardío *carnalis* “relativo a la carne” (traducción del griego *sarkikós* “relativo a la carne” de *sark*, radical *sarx* “carne”). *Carne*: “Parte muscular del cuerpo de los animales; parte blanda de la fruta. Del latín *carnem*, acusativo de *caro* (radical *carn*). “Carne” del indoeuropeo *kar-* “cortar”, de *ker-sker-* “cortar”. (De la misma familia etimológica, acorazado, acotar, carnada, carnal, carnaval, carnero, carnestolendas (“quitar carne”), carnicería, carnívoro, carnosos, carroña, carúncula (“pedacito de carne”); cena, cenar, cortar, corto, cuero, encarnado, escarbar, escribir).

significativa que la carne. es decir, el azulejo tiene significados históricos-culturales que se activan en el uso y discurso de este cuadro.

Proposta para uma cataquese parte I: morte e esquartejamento

Óleo/tela, 1993

140X240 cm



2.2 APROPIACIÓN Y RELECTURA DE LOS GRABADOS DE THEODOR DE BRY

El procedimiento de apropiación y manipulación histórica en *Proposta para uma cataquese Parte I: Morte y Esquartejamento* es un ejemplo del cuestionamiento de imágenes de la historia europea del Brasil que reforzaron la invención del conquistado.

Los grabados a color de Theodor de Bry son reconfigurados y vueltos pintura monocroma en gamas de verdes y azules. Colores que recurrentemente se asocian, en la práctica de la cerámica, a decoraciones de azulejos utilizados en la

cocina o baños. Sobre esta temática volveremos más adelante, ahora se verá el encuadre de los contenidos y usos de los grabados de De Bry.

Los grabados empleados para este cuadro son parte del Libro III de *América* (Francfort 1590), compilación de las narrativas de los viajeros y conquistadores europeos al “Nuevo Mundo”. *América* fue el primer libro de su tipo que contenía imágenes de primera calidad descriptiva², ilustra las crónicas de los viajeros-colonizadores y el Libro III narra las costumbres caníbales de los Tupinambá contadas por el alemán Hans Staden de Homberg que fue prisionero de esta tribu. Las dos imágenes de Theodor de Bry que aparecen en el óleo de *Proposta...* inician el capítulo 2 y 4 del Libro III de *América: Una vez sacrificado el prisionero, acude su mujer junto al cadáver y lo llora un poco...* y *Una vez hecho esto, preparan un fuego a unos pasos de distancia del esclavo...*

En los grabados mencionados se ilustra al caníbal desnudo, cubierto de pelo o con la piel oscura; con tocados y accesorios de plumas, armas “primitivas” como escudos, arcos, flechas y palos. La arquitectura está restringida a grupos de chozas de fibra dura vegetal.

El *salvaje* en los grabados es una mezcla entre la recreación de los cánones clásicos de la Grecia Antigua, punto de partida y desarrollo del cuerpo y belleza estatuarias del Renacimiento que contrasta con la animalidad del cuerpo velludo que significaba la ausencia de civilidad, de organizaciones sociales, políticas y económicas inscritas en el orden europeo y católico.

Este tipo de imágenes de “bellos salvajes” fuera de todo orden, viviendo en una tierra de abundante vegetación que les brinda el alimento, reafirma el mito humanista del “Viejo Continente” sobre América: el encuentro con la Nueva Edad de Oro.

² *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, del francés hugonote Jean de Léry, de la misma manera Jonh White y Le Moyne de Morgues son los primeros en elaborar documentos visuales de las colonias de Norteamérica y se convierten en los principales referentes en el trabajo gráfico de Theodor de Bry (Lieja 1528- Francfort 1598). A diferencia de estos lo que le permite a De Bry el gran éxito de su libro es la calidad técnica del grabado sobre metal, porque las descripciones tienen mayor grado de meticulosidad que los propios registros de White, Le Moyne y Homberg. Además, la estilización que decide hacer el grabador de Lieja dota al libro de la cualidad visual para reproducirse y distribuirse con gran éxito por Europa.

El contraste entre la armonía de los cuerpos renacentistas y la impactante descripción de actos caníbales configuran un potente dispositivo para detonar la imaginación y curiosidad de la población europea del siglo XVI. Contraste que tenía como objetivo incitar a viajar y colonizar las nuevas tierras; expandir el dominio de los imperios europeos era la finalidad más importante de este tipo de libros.

En *Proposta para uma cataquese Parte I: Morte y Esquartejamento* la apropiación de los grabados de caníbales de Theodor de Bry permite la manipulación directa de iconografía que alude a la ingestión del cuerpo y la sangre de Cristo. Lo que pone en cuestión el argumento occidental de la civilización que llega a liberar de la animalidad e irracionalidad a los pueblos brasileños.

La violencia que ejerce la tribu tupinambá al Cristo de Varejão, en un primer sentido, es una ironía a la propia evangelización colonizadora. Parece que los indios en su irracionalidad cumplen con lo citado por la catequización: comed y tomad el cuerpo y la sangre de Cristo. El texto de San Juan 6.56 al que recurre Adriana Varejão en *Proposta...* refiere a las palabras de Cristo en el evangelio: *El que come mi carne y bebe mi sangre en mi permanece y yo en él*. Como se plantea en el siguiente apartado.

2.3 LA TRANSGRESIÓN DEL CONQUISTADOR EN *PROPOSTA PARA UMA CATAQUESIS PARTE I: MORTE Y ESQUARTEJAMENTO*

Proposta... es una lectura a contrapelo que recrea la imagen del caníbal en los rituales del cristianismo: el sacrificio e ingesta simbólica del cuerpo y la sangre de Cristo.

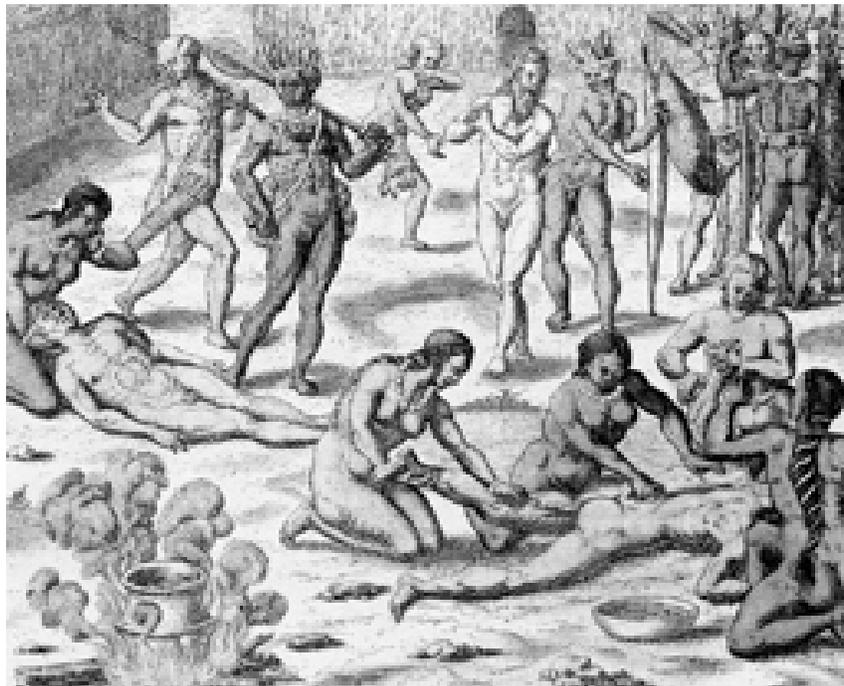
En *Proposta...* el prisionero, a diferencia del grabado original de Theodor de Bry, aparece con cabello largo, barbado y su mano elevada en bendición. La pierna derecha está recortada por un contorno rojo, pareciera que hay carne detrás de la imagen.

La figura de Cristo, situada en el plano izquierdo, es la que está en espera del golpe certero con el *Ibira-penta*. A su espalda se encuentra solamente la figura de

una mujer desnuda con gesto de horror. La segunda mujer, que aparece en el grabado de De Bry con una actitud gozosa desaparece de la recreación de Varejão.

En la segunda parte del cuadro continua el acto caníbal con la preparación del cadáver para comerse. Homberg dice:

De igual suerte es [la esposa], tras haber lamentado la muerte del marido, la primera en comer de la su carne, salvo si alguien se le adelanta. Acuden entonces raudas las ancianas portando agua caliente con que lo frotan y bañan y chorrean de tal suerte que acaba blanco como un lechoncillo. Y son por lo demás éstas ancianas tan ávidas de carne [...]. (De Bry: p.147).



Teodoro de Bry
América –III libro-, 1590-1635

La muerte del Cristo de Varejão, a diferencia de la escena ilustrada por Theodor de Bry, no se lleva alrededor de chozas de paja sino entre columnas y relieves de frisos barrocos con decoraciones florales y volutas; con un ángel y querubines al centro de un arco de medio punto; la escena de preparación del cuerpo para antes

de comerlo, está remarcada por un relieve floral con una inscripción que refiere al pasaje de San Juan 6.56: *El que come mi carne, y bebe mi sangre, ese queda en mi y yo en él.*

Se debe recordar que la colonización que llevó a cabo la religión fue mucho más efectiva que incluso las armas. Las misiones religiosas realizaron el ritual de la comunión con los indios, llevándoles en la catequización la transgresión a sus propios usos y costumbres del cuerpo. El acto de canibalismo del cuerpo y la sangre de Cristo³ puede considerarse semejante a las costumbres caníbales de algunas tribus tupís cuyo significado es el mismo que la comunión: sustraer y procesar las virtudes espirituales del alimento. El consumo del enemigo es sinónimo de la ingesta de las mayores virtudes del cautivo como el coraje y el valor. Sin embargo, es en las finalidades y mecanismos de violencia de la cataquesis ejercida en las distintas tribus brasileñas que radica la diferencia comparativa.

¿Qué sucede en la escena caníbal de *Proposta...*? Literalmente es la ingesta del cuerpo de Cristo como lo demanda la comunión. La literalidad de la oración llevada a imagen está cargada de la visión europea de la historia del Brasil, provocando una inversión del sentido de la colonización religiosa. Ya que a la pregunta ¿quién se come a quién? Parece que la propuesta de Varejão, es: la cataquesis de los tupinambá radica en matar y descuartizar el propio rito de la comunión y con ello la colonización occidental. Sin embargo, esta violencia exhibida de los tupinambá hacia la religión, principal arma ideológica y espiritual de la conquista, parece que va más allá de salvaguardar una imagen aguerrida del brasileño. ¿Qué hay detrás de estas imágenes inquietantes que preparan el cuerpo de Cristo para comérselo?

Los rastros de carne que aparecen en el cristo, el ángel y las decoraciones del panel de azulejos, puede leerse como la evidencia de un cuerpo de carne herido

³ “Al dar de comer, Cristo da, pues, materia para ser recordada –“haz esto en memoria de mí” . Se hace uso de la propia eucaristía como juego mnemotécnico, también dice Huberman, *ao dar de comer, Cristo dá, pois, materia para ser lembrada –fazei isto em memoria de mim. Maneira de anunciar que aquilo que se come, sua carne, já constitui um ensaio [...], uma mnemotécnica de sua morte a vir.* (Op.cit. pp.191-193).

detrás de la imagen que, por su tratamiento pictórico, se exhibe en su uso decorativo y didáctico; recordando el uso de las imágenes catequizantes de los edificios del siglo XVIII en Brasil. Al situar este referente en el cuadro, es importante recordar que uno de los efectos que provoca la idea de antropofagia y la carne es el rechazo inmediato, en este sentido en *Proposta...* la artista está empleando irónicamente los usos y efectos de la pintura de esa época. Además de emplear el versículo de Juan 6.60 donde también se describe la reacción de algunos oyentes frente a las palabras de Jesús *El que come mi carne, y bebe mi sangre, ese queda en mí y yo en él. Y muchos de sus discípulos oyéndolo, dijeron: Dura es esta palabra; ¿quién la puede oír?* por lo que Jesús sabiendo que sus discípulos murmuraban de esto, díjoles: *¿Esto os escandaliza?* (Juan 6.61) y aclaró que es en espíritu y no en cuerpo el “acto caníbal”. Pero el efecto ya estaba hecho, la postura voraz de Cristo obliga a muchos de sus discípulos a retirarse y dejarlo⁴. *Desde esto, muchos de sus discípulos volvieron atrás, y ya no andaban con él* (Juan 6.66).

El juego irónico mediante la literalidad de la ingesta del cuerpo y la sangre de Cristo ilustrada en *Proposta...* también alude a dos canibalismos, el primero corresponde a rituales donde aparece la ingesta de carne humana y el segundo a una dimensión de lo simbólico y cultural. Ambos sentidos contienen una exposición incómoda del proceso de ingesta, incorporación y digestión de lo consumido en cualquiera de estas dos esferas. El canibalismo ritual o físico provoca un impulso de rechazo. La carne como evidencia de lo perecedero —ya como imagen o como alimento— contiene dos prácticas del canibalismo —endo y exocanibalismo— el asesinato por hambre y el asesinato como parte de un ritual. Así lo relata Homberg en la siguiente descripción, que corresponde a la imagen de la matanza de un cautivo y que en *Proposta...* es la muerte de Cristo:

[...] vuelve a coger el palo el encargado de matarlo y dice: Sí, aquí estoy, y te voy a matar, pues los tuyos también han matado y se han comido a muchos de mis amigos. Y el otro contesta: Aunque muera, aún me quedan

⁴ Huberman, Op. cit. p.194

amigos muchos, que se vengarán. A lo cual el verdugo le propina un golpe por atrás en la cabeza, con tal violencia que salta masa del cerebro (capítulo 29). (De Bry: p.142)



Teodoro de Bry
América –III libro-, 1590-1635

La venganza es una de las finalidades de la práctica del exocanibalismo. ¿Es la venganza del brasileño lo que se expone en esta imagen? Más allá de una venganza, la ingesta de la cultura occidental hoy día es una práctica antropófaga y es parte de una estrategia de supervivencia frente a la invasión y dominio de occidente en América Latina.

El trabajo de revisión y reescritura que hace Varejão de la historia del Brasil por medio de sus imágenes invita a leer sus procedimientos de apropiación como actos antropófagos de la propia pintora, no sólo por la manipulación directa de la

iconografía que pareciera emplear los fines didácticos de la pintura del siglo XVII; sino el virtuosismo pictórico como parte de las propias interrogantes de la vigencia de la pintura a finales del siglo XX.

2.4 EL AZULEJO: LA CARNE DE UNA ANTROPOFAGIA TÉCNICO-PICTÓRICA

Una de las principales consideraciones de la pintura en la modernidad fue en la esfera de la expresión del gesto pictórico que la dotaba de un valor único; en el advenimiento de la fotografía⁵ la acción de la copia y la repetición replantea el horizonte de la pintura como fin mismo.

El sentido de la vista privilegiado frente al tacto, el olfato, el gusto y el oído es parte de los cuestionamientos de la plasticidad de la pintura y las relaciones con la visualidad de la fotografía⁶.

La superficie pictórica que imita las características físicas del azulejo mediante la propia fisicalidad de color, forma y textura revelan la densidad de la pintura aun en su bidimensionalidad.

Para profundizar un poco más al respecto de la relación entre azulejo-tela y azulejo-loza es importante referir a las relaciones económico-colonizadoras y las características físicas del azulejo.

⁵ La problemática de la fotografía es un tema aparte, Walter Benjamín desarrolla la tesis de la reproductibilidad técnica y la pérdida del aura en la obra de arte, donde plantea la variación de los horizontes de receptividad. La reproducción técnica inaugura la imagen masiva. Sin embargo, es un tema que no se desarrolla en este documento. Ver Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

⁶ “El triunfo de la fotografía fue mucho más que el establecimiento y predominio de un sistema de representación presuntamente objetiva, basado en el conocimiento de unas sustancias fotosensibles y el perfeccionamiento de un armatoste tan antiguo como la cámara oscura. No únicamente la fascinación por los avances de la ciencia y la tecnología de mediados del siglo XIX participaron en la extendida simpatía por los artefactos fotográficos. [...], no fue sino uno más de nuestros infatigables esfuerzos por dar cuerpo a las sombras, descifrar los misterios del tiempo y habitar mundos imposibles”. Ver *Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Comunidad de Madrid, 2005.

La producción y uso del azulejo tiene sus orígenes en el Oriente Medio, fue introducido por los árabes en el caso de España y por los otomanos al Este de Europa. La procedencia “impura” del azulejo en Europa, por su origen y desarrollo proveniente de la tradición árabe e hindú también trata, como lo menciona Paulo Herkenhoff: “(...) de la migración de la cultura material, vía China, Portugal y Holanda⁷”.

Portugal entre 1500-1530 prioriza el comercio con Oriente, por ello, a lo largo de treinta años la atención a sus colonias se limita a expediciones en la costa y a instalar destacamentos de las tropas del rey para recoger de la playa cargamentos de palo de brasil, rico como materia de exportación por sus cualidades de pigmento, —y como ya se ha visto también ha sido un elemento de creación y crítica histórica en el Manifiesto de la poesía *Pau-Brasil*—. En el siglo XVIII se importan grandes cantidades de azulejos a Salvador de Bahía y a todo el resto del Nordeste brasileño. Las cargas de azulejos pintados se empleaban para decorar los conventos y paredes de residencias particulares. En estas pinturas sobre azulejos⁸ se empiezan a definir motivos históricos y escenas bucólicas o piadosas⁹. En el uso de la pintura de azulejería se reafirma el cuerpo renacentista y la religión como elementos culturales y económicos que colonizaron Brasil.

Por otra parte, las características de la loza de arcilla son la maleabilidad y flacidez del material cuando es plástico y la fragilidad cuando está cocido. Una superficie cerámica en los azulejos —como es el caso de las pinturas— le otorga resistencia, impermeabilidad y facilidad de limpieza ideal para su uso en cocinas y baños.—En este sentido culturalmente la limpieza está atribuida a la mujer, ¿de qué manera puede complementar y complejizar una perspectiva de género al discurso pictórico? —.

⁷ *Adriana Varejão Fotografia como pintura*, Artviva, Río de Janeiro, 2006, p.24

Elemento de una carga material y simbólica importante en términos de la lectura de modelos invertidos dentro de la práctica antropófaga.

⁸ Parte de la obra de la década de los noventa de Adriana Varejão tiene como constante la reapropiación de imágenes del siglo XVI al XVIII, así como materiales y formas pictóricas que se revierten dentro de la pintura. Uno de los referentes a mencionar es la producción de escenas y personajes pintados sobre azulejería. A dichos personajes y decorados se les denominaba figuras de convite. (www.instituto-camoes.pt)

⁹ *El arte brasileño*, Abril S/A Cultural e industrial, São Paulo, 1976.

En suma, el azulejo tiene una naturaleza ambivalente: La maleabilidad, calidez y flacidez de su estado plástico desaparece en su disposición de bloques fríos y duros. Sin embargo, su solidez evidencia su misma fragilidad ya que en su acoplamiento en paneles pintados, los puntos débiles se encuentran en las *junturas* de los fragmentos.

¿Cómo responde a estas cualidades el azulejo-tela de *Proposta...*?

El acto antropófago entre el azulejo-loza y el azulejo-tela radica en sustituir todas las características del objeto a su dimensión de pintura. La tela tensada en el bastidor es el soporte de la síntesis bidimensional en color y forma del azulejo. Pero no es la única imitación, esta imagen parece un efecto de capas, no sólo de pintura: el azulejo desgastado que se resquebraja revela una pared trasera. Asimismo, los rastros de carne que recortan la figura del Cristo, del querubín y de las decoraciones de un segmento aislado de lozas, muestran un soporte de carne. La imagen está pintada sobre la densidad de una historia vívida, —o al menos pareciera carnalizada—.

En la medida que se articulan las relaciones entre iconografía y técnica¹⁰ el juego entre la significación de la pintura como vehículo de la historia¹¹ y el cuestionamiento del uso de significados históricos de la imagen, configuran un discurso donde la imagen da cuenta de sí misma, después de someterla a un análisis de los procesos técnicos y de resignificación histórica.

La imagen en su proyección bidimensional pictórica de *Proposta...* atraviesa un proceso entre el calco y su densidad matérica que aparece con la carne artificial¹² de *Azulejería...* El uso de la tela-azulejo y de la pintura-carne permite un tipo de antropofagia pictórica.

¹⁰ Los procedimientos de réplicas y recreaciones tienen que ver con proyecciones de imágenes sobre el lienzo, así como con el uso de diferentes fotografías para generar nuevas composiciones pictóricas. Asimismo, Varejão tiene trabajo de fotografía y edición digital, (Varejão, 2006; p.36) como la fotografía *Canibal e nostálgica* (1997-98).

¹¹ (Varejão: www.elpais.com; 2002)

¹² *Me interesa adentrarme en un campo donde las cosas son teatro. Si utilizara ladrillos y azulejos usaría la carne como carne, no carne falsa entre los azulejos.* (www.elpais.com, 2002).

En *Azulejaria*...la imitación de la losa y la presencia de la carne artificial que se desborda de los límites mismos del bastidor y su bidimensionalidad permite la pregunta sobre la vigencia de la pintura a finales del siglo XX. Cuando la fotografía, el cine, los procedimientos de reproducción masiva de la publicidad y la transmisión en tiempo real de la televisión acaparan el cotidiano y una mirada del espectador que difícilmente se sorprende.

Varejão entonces, trabaja la pintura en su exacerbación de su propio hacer.

Los indicios de la carne en este cuadro son parte de la sutileza que incorpora un discurso crítico de la historia de colonización a un cuestionamiento del quehacer pictórico en la exacerbación de la imitación del objeto.

La plasticidad de la pintura la propia Varejão la ha relacionado con una naturaleza barroca brasileña:

No Brasil as artes são plásticas e não visuales. Trabalhar a madeira de maneira barroca, sua exacerbação material tem carácter libidinoso de desperdício, em função do prazer sensorial, como na materia barroca (...) [onde] existe mais corpo que significado. (Varejão, p.25).

Es acaso el estado de placer sensorial del cuerpo que cancela un carácter reflexivo lo que dirige el tratamiento exacerbado de la carne en el cuadro *Azulejaria azul em carne viva*.

3. ITINERARIO DE CARNES: LA TEMATIZACIÓN DE LA CARNE VIVA EN AZULEJERIA AZUL EM CARNE VIVA

3.1 PLANTEAMIENTO GENERAL

Azulejería azul em carne viva, es un contraste con *Proposta...* en tratamiento y uso temático de la carne.

La carne en *Azulejería...* se explica como parte de un acto pictórico que está al margen del tratamiento simbólico de la carne en *Proposta...* Siguiendo la antropofagia técnico-pictórica del capítulo 2, *Azulejería...* pone en cuestión los criterios bidimensionales de la pintura y el “efecto óptico-pictórico”¹ de la estilística barroca que se reactiva en tanto se rebasan los propios límites de la pintura tradicional.

La condición misma de la carne que sale del cuadro y que transgrede la bidimensionalidad de lo pictórico, pone en cuestión la apariencia óptica del barroco del siglo XVII. Lo pictórico a finales del siglo XX ya no se refiere a las relaciones y rupturas con el contorno y la línea de la escuela veneciana o con el uso y juego de masas y luz de la escuela flamenca del siglo XVII, sino que se extiende a la incidencia de la pintura en el espacio al límite de la tela.

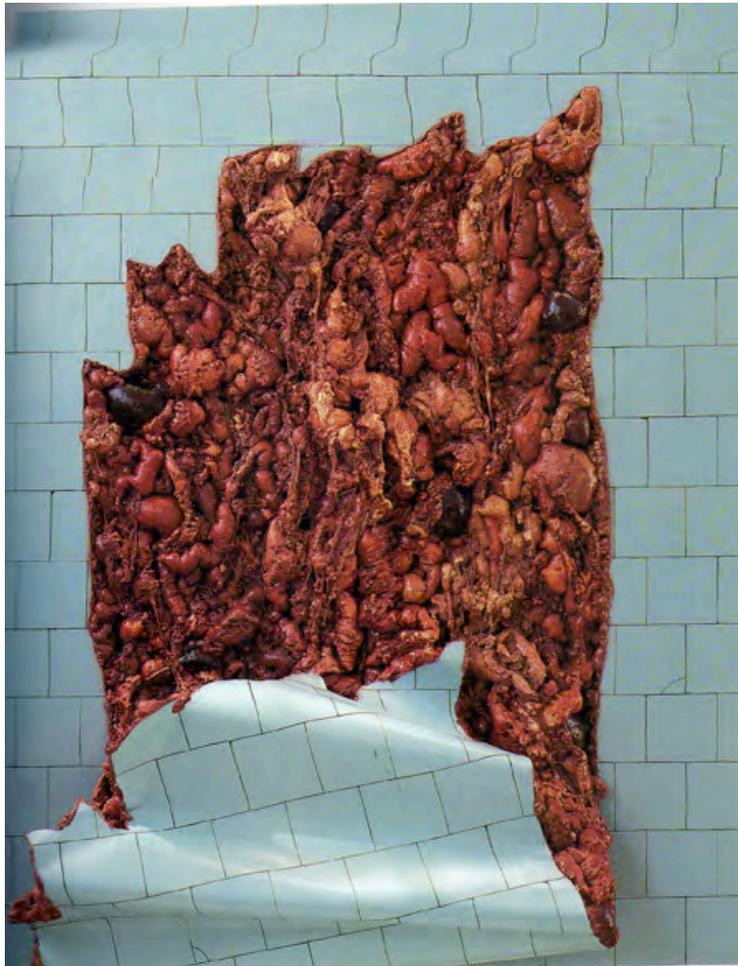
En suma, el desbordamiento de materia está más allá de una apariencia pictórica, ya que la puesta en cuestión por medio de la carne artificial, transita por los límites mismos de lo que tradicionalmente consideramos “pintura”.

¹ Concepto desarrollado por Enrique Wolffing en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, p.

Azulejería azul em carne viva

Óleo/tela y poliuretano en soporte de aluminio y madera, 1999

200X160X50 cm



3.2 LA CARNE: DEL MANIFIESTO ANTROPÓFAGO A AZULEJERIA EM CARNE VIVA

En el apartado 1.2.2 del capítulo 1 se describe que en el Manifiesto antropófago uno de los postulados invierte el sentido negativo de la carne donde la experiencia del cuerpo está al margen de normatividad católica.

El desapego de la religión católica es una postura irreverente que apuesta a la descompostura del cuerpo desnudo, que expone la flaccidez y curvaturas de la carne mostrando el “lado oscuro” de la intimidad. Intimidad asociada al pecado, a lo prohibido: las excreciones naturales y la desnudez del cuerpo se ocultan con rituales de higiene, ropa interior y cortinas.

A baixa antropofagia aglomerada nos peccados de catecismo —a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. *Peste os chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropófagos. [...] Contra a realidade social, vestida e oppressora [...]*, apunta el Manifiesto, donde a partir de aquí podríamos leer una necesidad del antropófago de estar fuera del *status quo* del cuerpo vestido e incitar hacia una la acción cotidiana donde la carne está lejos de su carácter negativo del pecado de la religión católica.

En el caso de *Azulejería*...la carne se acerca a su imagen biológica, relacionada con el recorrido de la sangre por venas y arterias que provoca la dilatación y extensión de la carne, la provee de una temperatura cálida y de color carmín. Su acepción etimológica de *kar-* “cortar” la expone en su naturaleza fragmentaria de pedazo de carne. El pedazo de carne está fuera de orden, de un lugar estable del cuerpo.

¿Cuál podría ser el *status quo* de la imagen del cuerpo en vísperas de finalizar el siglo XX? Parece que la normativización del cuerpo se localiza en la hipervisibilidad. La tecnología médica y visual son los instrumentos con los que el cuerpo toma forma en el arte que se desarrolla en Estados Unidos, Europa y Japón en la década de los noventa. Consideremos algunos ejemplos: artistas como Paul McCarthy — *Bossy burger* de 1991²—, u Orlan y la cirugía estética

² Vídeo monocal. “McCarthy utiliza en esta obra su repertorio preformativo en su totalidad (frente a la cámara hace muecas infantiles mientras embadurna todo de líquidos como orina o ketchup, se mutila o mutila los miembros de plástico que sustituyen parte de su cuerpo [...]): aparece vestido de cocinero llevando la máscara del icono de la revista *Mad*, Alfred E. Neuman, y organiza, con distintos alimentos y líquidos, una porquería

como parte de su discurso performático —*Omniprésence* de 1993³—. Mona Hatum —con *Corps étranger* de 1994⁴—, son piezas que transgreden al cuerpo vestido y exponen la carne mediante el mecanismo del video.

La práctica de la pintura debe enfrentarse con sus propios límites de imitación y técnica para continuar su vigencia en relación con los mecanismos tecnológicos de la fotografía y el video.

En *Azulejería...* la carne se presenta en su asepsia, sin olores, sin temperatura, sin su naturaleza perecedera. En este sentido, es importante lo que escribe Eduardo Cohen al respecto del tratamiento de lo hiperreal en el arte, entendiéndolo como toda sobresaturación obscena. “Su obscenidad consiste en querer mostrar todo sin ocultar nada; al igual que el sexo porno, pretende raptar al ojo de una sola vez⁵.”

Hoy día no sólo sabemos cómo está hecho el cuerpo anatómicamente, sino genéticamente, hoy día las ciencias como la biología y la medicina alimentan y construyen la imagen del cuerpo que vivimos y vemos en la cotidianidad. Nuestra mirada está habituada a la hipervisibilidad biológica de la tecnología escópica, vemos sin misericordia el recto intestinal del vecino. Nuestra mirada va más allá de la piel.

En el caso que aquí interesa, conviene preguntar ¿Cómo se resuelve la carne a favor de la vigencia de la pintura a finales del siglo XX? Quizá, en un acto de endocanibalismo la pintura se alimenta de la pintura misma para extraer los

monumental. Entre otras acciones el artista padece un arrebató histérico, se corta dos yemas de los dedos de un guante[...]. Con este trabajo McCarthy denuncia públicamente las costumbres alimenticias americanas”. Silvia Martín, *Videoarte*, p.64.

³ “[...] Orlan transformó el quirófano en su estudio, mientras que el material para la producción de películas, vídeos, fotografías y objetos que se expondrían [...]. La Intervención la llevó a cabo la doctora Marjorie Cramer, una cirujana plástica feminista, que realizó implantes sobre los ojos, las mejillas y en la barbilla de Orlan. La artista estaba conciente pero con anestesia local, por tanto quien sufría el malestar de la intervención quirúrgica era el público [...]” *El cuerpo del artista*, estudio de Amelia Jones, p.185.

⁴ “[...]proyección de vídeo circular de grandes proporciones (350X300X300 cm) muestra un escáner médico del interior del cuerpo de la artista. Penetrando en varios orificios, el escáner conduce al espectador [...]a través de los canales digestivos, reproductores y excretorios mediante válvulas que se abren y se cierran en las que los líquidos borbotean y se arremolinan [...]” Op.cit. p.132.

⁵ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*, UNAM, México,1993, p.50.

nutrientes principales, la densidad del color, la espesura de las formas, el volumen de la luz. La pintura-carne no huele a carne, pero si huele y se dimensiona en la grasa del óleo, la embriaguez de la trementina y el peso de la veladura. Y en un procedimiento de exocanibalismo, acaso la pintura-carne y la tela-azulejo no son el producto de una “venganza” de la hiperrealidad fotográfica y videográfica de la carne.

En *Azulejería...* la pintura cobra densidad y peso en tanto es carne y la materia de la carne es la carga de color, luz, textura y volumen del óleo; relieve y porosidad del poliuretano.

3.3 LA CARNE EN EL BARROCO⁶

En este apartado, es importante traer a cuenta lo dicho en el capítulo 1 al respecto de la digestión conflictiva con la tradición como parte de la antropofagia. El surgimiento del estilo barroco es una ruptura con la tradición de los órdenes clasicistas del Renacimiento, así como la lucha contra el protestantismo en Europa. Esta es una temática por demás compleja y que hasta nuestros días no se ha agotado.

Un acercamiento al significado y estilística barroca del siglo XVII es de lo que se ocupa esta sección. Elizabeth Armstrong en su texto *Belleza impura*, para el catálogo de la exposición *Ultrabaroque aspects of post Latin American art* (2000) en el Museum of Contemporary Art de San Diego, California, escribe una definición etimológica de la palabra barroco: del francés “forma irregular” y del portugués “perla de forma irregular”⁷.

El estilo barroco del siglo XVII adquiere su nombre posteriormente a su época⁸ y se le relaciona con lo absurdo o grotesco⁹, con lo desmesurado, confuso y

⁶ La temática del barroco no se agota ni en su estilística, ni en su análisis, este sigue produciendo discusiones al interior de la estética y la filosofía, tal es la extensión del sentido del barroco al concepto de *pliege*, que desarrolla Gilles Deleuze.

⁷ *Ultrabaroque aspects of post Latin American art*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, 2000, p.1.

⁸ Consultar Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 2, Editorial Labor, Barcelona, 1994.

extravagante¹⁰. Es entre la risa y la violencia hacia la “justa proporción” y a la medida de la belleza heredada por los griegos, que las formas irregulares del barroco irrumpen la mirada. Una perla irregular que rompe su perfección esférica.

Enrique Wölfflin plantea las siguientes categorías estilísticas del barroco:

1. La evolución¹¹ de lo lineal a lo pictórico
2. La evolución de lo superficial a lo profundo
3. La evolución de la forma cerrada a la abierta
4. La evolución de lo múltiple a lo unitario
5. La claridad absoluta a la claridad relativa¹²

La sensación de peso en la imagen es parte del desplazamiento táctil del contorno y de la línea. Lo pictórico se relaciona con el uso de la mancha y la ruptura de contornos, lo cual produce el desbordamiento que rompe con la medida lineal.

La organicidad de color y luz en una masa en movimiento se entrega a la apariencia óptica. La yuxtaposición de planos y el desplazamiento de contornos demanda la tarea retiniana de organizar la profundidad en formas anteriores y posteriores como parte de la recepción sensible de la imagen, la apariencia: una concepción óptico-pictórica¹³.

La ruptura de las reglas del clasicismo mediante el movimiento de formas realizadas como masas plásticas y no formas lineales o contorneadas, resultan un acto irreverente —una manera de transgredir, de violentar—.

Dicho desbordamiento de la forma y de la presencia de la carne, tiene su manifestación matizada en imágenes como la del *Santo Tomás* de Miguel Ángel da Caravaggio (1565-1610), descrita por Gombrich “los tres apóstoles observando a Jesús, uno de ellos introduciendo su dedo en su costado”¹⁴.

⁹ Para una lectura contemporánea y filosófica del término, ver capítulo I “El horizonte artístico-estético de lo grotesco” en José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*, UNAM, México, 2006, pp. 16-85.

¹⁰ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo 2, p.92.

¹¹ Arnold Hauser hace una crítica a la idea de evolución en las categorías de Wolffling. Op.cit. pp. 91-102.

¹² Enrique Wölfflin, 1976; p.20

¹³ Op. Cit. p.24

¹⁴ Gombrich: falta año, p.319

Asimismo, las convenciones clásicas y las formas sobrias se confrontan con la exhibición de la fealdad, de la flaqueza, de la voluptuosidad dentro de las propias imágenes sagradas y míticas de Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

En el Norte de los Países Bajos, en Holanda, el retrato es la principal producción artística en este periodo. Debido a las demandas político-económicas de una población de comerciantes que se convierte en ricos burgueses. El retrato de personas y objetos son temáticas cotidianas que funcionan para la exhibición de la posición y riqueza del nuevo burgués. Rembrandt Van Rijn (1606-1669) expone la carne suspendida en la incidencia de luz que da cuenta simultáneamente de la muerte, de lo inerte. Los trozos de carne pintados por Rembrandt, quizá se relacionan con la condición particular de una provincia opuesta al catolicismo, en el desarrollo económico y social de la burguesía del siglo XVII y en la apertura del sistema de mercado del arte, desplazando al habitual mecanismo de “pintura por encargo”. “Pero esta libertad les costó cara, pues, en lugar de habérselas con un cliente determinado, el artista tuvo que enfrentarse ahora con un señor más tiránico aún: el público comprador”¹⁵.

En suma, la carne y el azulejo tienen dimensiones de significación histórica y estético-pictórica que operan según el tratamiento y su manipulación como imagen. Su exacerbación en *Azulejería...* y su ambigüedad material —no es carne sino pintura— impacta de manera directa no sólo la mirada del espectador sino todo su cuerpo y su relación con el espacio tridimensional.

Más allá de una categoría estilística el barroco tiene una relación conflictiva en términos estéticos e históricos con la experiencia corporal, con el espacio y con tradición.

3.4 EL DESBORDAMIENTO DE LA CARNE

En *Azulejería azul em carne viva* podemos encontrar la carne desbordándose a través de una rasgadura en el azulejo. Esta rasgadura no se realiza desde la

¹⁵ (Gombrich: falta fecha; p.340)

fragilidad de las *junturas* de un panel de loza real, es una incisión aleatoria que desgarrar simplemente la tela.

El uso y manipulación del azulejo y la carne en este cuadro refiere una relación con lugares como los baños o piscinas, cocinas o carnicerías¹⁶, sin embargo, el tratamiento de la carne en relieve también se podría leer como un referente de las yeserías y estucos de la arquitectura barroca del XVII.

La yesería es una técnica constructiva y decorativa a base de una mezcla de yeso con cal grasa y adiciones de alumbre, colas, barnices, gomas, etc. Hay yesos tallados, moldeados, aterrajados.¹⁷

El tratamiento de la carne saliente del panel de azulejos plegados de Varejão abre pone en cuestión lo meramente "pictórico".

Porque el relieve imprime otro tipo de experiencia de la mirada, el recorrido por las formas sinuosas de las vísceras que entran y salen con apariencia de intestinos, hígados de densidad viscosa demanda mayor tiempo de recorrido de la mirada. La densidad de las tripas, el poliuretano sobre madera y aluminio, tiene un saliente de 50 cm de la tela. Medio metro donde la mirada tiene la posibilidad de entrar en los intersticios del escurrimiento de las vísceras y de los azulejos.

La carne desbordada, escurridiza que sale del interior del lienzo rompe el orden de la cuadrícula aséptica de módulos azules. Esta aglomeración de materia saliente está al margen de la pintura bidimensional. No sólo es el modelado del volumen de las vísceras a partir del uso del color y la luz, sino que es la acción directa de la luz sobre las formas irregulares y salientes del poliuretano lo que materializa el volumen, afectando directamente el espacio tridimensional del lienzo.

Este panel de tela-azulejo se remite al lugar del baño, donde el cuerpo desnudo se expresa en su intimidad y asepsia pública o privada. Pero también, a la carne en

¹⁶ Son algunas de las pinturas que aluden a la temática en la producción de Adriana Varejão: *Azulejaria de cozinha com presuntos* (1995), *Azulejaria de cozinha com caças variadas* (1995) *Laparotomía exploratória I y III* (1996), *Especímenes da flora* (1996), políptico *Alegria* (1999) que refiere a un itinerario por los mercados de carne de Río de Janeiro y México.

¹⁷ Ignacio Garate Rojas, *Artes de los yesos. Yeserías y estucos*, 1999.

las carnicerías y cocinas que se presenta cruda y suspendida. Su exposición pública es el comienzo de un proceso de elección, venta, cocimiento y deshecho.

¿En términos culturales qué hay detrás de estos espacios públicos y privados?, ¿qué oculta la propia exacerbación del interior, de aquello que siempre a permanecido dentro?, ¿a qué tipo de herida alude este cuadro?

La transgresión de la tela mediante su rasgadura son el acto pictórico de la pintura-carne. El lienzo se convierte en cuerpo. La tela-azulejo lo cubre momentáneamente, sólo se alista para ser rasgada y exponer la pintura-carne que excede los límites del cuadro. Al igual que en *Proposta...* aparece un acto de devoración pictórico y una marca de violencia inmediata de la propia historia de Brasil. Pareciera que ambas pinturas evocan una herida histórica que no ha sido cerrada: *Azulejería azul em carne viva*, donde la **carne viva** puede evocar este sentido, sin embargo, también mantiene una contradicción. Pensar que la carne suspendida está “viva”, es decir, que el espectador se encuentra frente a la acción del tiempo sobre la carne: la putrefacción. Sin embargo, no es así, el óleo y el poliuretano, la tela y el aluminio se mezclan para exponer la presencia orgánica de la carne artificial. La masa saliente del patrón geométrico no altera la asepsia ni el orden de este, todo está montado para que el espectador no se distraiga y reciba el impacto. Reciba la carne no como mácula sino como exposición aséptica. Los azulejos y la carne son un escenario que apela a la sensación inmediata del espectador. En la misma superficie matérica se monta el azulejo -losa fría, uniforme y aséptica- y la carne -calidez, viscosidad, flaccidez y peso- produciendo el contraste entre el orden geométrico y la agitación de la masa.

En este “cuadro” la pintura-carne es una masa anónima como la que se encuentra en los mercados o los cuerpos desnudos de los baños públicos. Las vísceras informes saliendo del cuadro, las tripas colgando de un cuerpo inerte refieren una disección de la propia pintura. Quizá la rasgadura de la tela es el acto pictórico que le permite revivir a la pintura en su condición de técnica depurada que imita fielmente al objeto.

El efecto de la carne expuesta trae consigo el rechazo. La carne expuesta –aun siendo artificial- apela a la sensación¹⁸ visual y táctil antes que a la racionalidad y comprensión del espectador. “He aquí algo más real que lo real; algo más verdadero que la verdad; y por tanto no necesito tu voluntad para impresionarte”, escribe Eduardo Cohen¹⁹. ¿Acaso, la relación carne-antropofagia se convierte en lugar común de un discurso sensacionalista que cancela la posibilidad crítica del espectador —y del artista? —.

El mecanismo de impacto y curiosidad por medio del uso de la carne provoca un rango de sensacionalismo de la imagen; sin embargo, podría evocar dentro del acto antropófago la práctica que recuerda uno de los objetivos, ya mencionado, de los libros del siglo XVI como el de *América* de Theodor de Bry “incitar los procesos de colonización”²⁰ —¿una devoración de la historia colonial para procesarse en una neo y pos colonización? —.

¿Quizá el caníbal, por medio del uso de la carne artificial se vuelve a convertir en una especie de exotismo voraz —recargado de los significados histórico-culturales ya otorgados— y forma parte de las imágenes de los noventa que distribuye el mercado de arte internacional? ¿*Azulejería azul em carne viva* y su aparente desmesura de visibilidad del interior del cuerpo hace que el tratamiento y temática vuelvan a inscribir a la carne como temática exótica que proviene de los nuevos caníbales brasileños?

En *Proposta para uma cataquesis Parte I: morte y esquartejamento* prodría leerse una función didáctica de la pintura y se ironiza con ello, se juega con los referentes explícitos de la iconografía católica para develar la violencia implícita de los colonizadores. Sin embargo, este argumento acerca de la desarticulación de los modelos históricos y un discurso irreverente y mordaz está al límite de

¹⁸ El término de sensación en la filosofía adquiere una compleja red de asociaciones y distinciones según la época y la corriente filosófica. Fundamentalmente las discusiones son en torno a las relaciones que se extienden entre el cuerpo, el mundo, el alma y el conocimiento. En este texto no se abarcará como parte de una discusión filosófica en particular sino la aprehensión sensible que mantiene el cuerpo con su entorno a partir de los sentidos –vista, olfato, tacto, oído y gusto-. (Ibid: Ferrater; pp.371-373)

¹⁹ Cohen, Op. cit. p.50.

²⁰ “Prólogo” de John H. Elliot, en Theodor de Bry : 1992; p. 31.

Azulejería... porque la problemática de un neo y pos colonialismo de la cultura euronorteamericana en América Latina enfatiza el desarraigo de nacionalismos y de geografías como parte de los presupuestos del arte contemporáneo. ¿Es quizá en el desarraigo que lo que está fuera de orden cobra sentido? Y que por tanto ¿la carne en estado de deshecho fisura la identidad mediante el anonimato produciendo una acción ética en la esfera de lo artístico? O más bien, ¿esta carne aséptica, artificial que intenta mostrar un “atrás de sí vivo”, para entrar en un proceso de descolonización, paradójicamente se inscribe en un acto antropófago narcisista²¹?

²¹ Suely Rolnik, *La vacuna de la antropofagia*, www.caosmosis.com.

CONCLUSIONES

Las pinturas analizadas de Adriana Varejão: *Proposta para uma cataquesis. Parte I: morte y escuartejamento* (1993) y *Azulejería azul em carne viva* (1999) se han propuesto como ejemplos de la vigencia de la antropofagia a finales del siglo XX. El acto antropófago rastreado corresponde a la devoración y transformación simbólica de la historia del arte y la historia del colonialismo brasileño. Así como una devoración técnico-pictórica que permite el cuestionamiento de la vigencia de la pintura en los límites de su tradición bidimensional.

Se ha propuesto que entre antropofagia y reactivación se producen resignificaciones de horizontes históricos, por ello este documento busca leer a la antropofagia como un procedimiento artístico e histórico vigente más allá de su origen como proyecto moderno para la cultura y las artes de principios del siglo XX. En este sentido la reactivación permite un vínculo directo con un pasado que entra en el presente en estado dinámico. Volver a activar un concepto, un objeto, una imagen implica reconfiguraciones de horizontes significativos.

Un segundo puente con la antropofagia son los procedimientos de apropiación artística en la imagen, la historia del arte no sólo se construye bajo aspectos iconográficos sino considerando la apropiación de procedimientos de producción pictórica y discursiva. Los contenidos y causas de una imagen no se agotan en la descripción y análisis iconográfico, por el contrario estos procedimientos sólo son el inicio del acercamiento a distintas dimensiones de la imagen misma y de una visión de la historia en constante construcción.

Bajo la metáfora de los procesos de ingestión e incorporación de alimentos, necesariamente está el momento de la digestión, que si bien puede ser ligera, lo que ha interesado en esta investigación es la digestión conflictiva. Por ejemplo, en el cuadro de *Proposta...* se ha localizado uno de las problemáticas más recurrentes desde el propio Manifiesto de 1928, el cuestionamiento de la visión occidental del binomio salvaje-civilizado. Porque es a partir de las tensiones donde se pueden extender redes conectivas en distintas direcciones disciplinarias, como es el caso de las relación entre la historia sociocultural y la historia del arte.

Uno de los elementos mencionados en el capítulo 3 es la carne, no sólo por su relación directa con el canibalismo sino por su extensión con el barroco del siglo XVII y los procedimientos pictóricos que desplazan la línea y los contornos por las masas y el color dinámico en la imagen. En el caso de Varejão la pintura llega a sus límites bidimensionales y de depuración técnica, lo que permite hablar de la vigencia de la pintura frente a la fotografía, el cine y el video. De la misma manera, la manipulación de la carne saliendo de una rasgadura de azulejos, hacer reflexionar acerca de una herida histórica aun abierta.

La carne y heridas simbólicas que se muestran en *Proposta...* se personifican en la manipulación de la inversión de la violencia de una escena de la historia del colonialismo, mientras que en *Azulejeria...* esa carne y desgarramiento son expuestas como un bloque anónimo violento.

Este anonimato y exceso de carne artificial, desde mi punto de vista, coloca la temática del canibalismo nuevamente en una versión exótica. Hasta cierto punto, el acto antropófago podría leerse como una consecuencia de los procesos técnicos y discursivos del artista internacional propuesto por la era de las Bienales y de las Ferias internacionales de finales del siglo XX y en el primer decenio de del siglo XXI.

La carne en su condición de objeto, de imagen o de metáfora cumple una función desestabilizadora. Su condición precedera, externa, inerte, cortada, fuera del orden de la vida está inscrita en la muerte. Pero sus características físicas de peso, temperatura, viscosidad, olor, movimiento, la relacionan con el interior vivo del cuerpo. ¿Cuál es la apuesta hoy día de los artistas latinoamericanos al exhibir la violencia sobre el cuerpo, cuando el cotidiano está invadido de ella?

El uso de la carne como imagen produce una ambivalencia y desequilibrio que rebasa las consideraciones técnicas y subjetivas del artista, del historiador y del espectador. Atiende a la relación directa entre cuerpos que va más allá de una descripción técnica o contextual de la imagen y del artista.

En este sentido, aun cuando parezca contradictorio la carne artificial de *Azulejeria...* me condujo a formular preguntas encaminadas a la carnalización del quehacer, no sólo del artista sino del propio historiador.

El historiador del arte adquiere obligaciones tácitas con la imagen y con la historia sin embargo, ¿cuál es la obligación misma con el propio quehacer de la reflexión estética y de la incidencia de su discurso en el propio campo del arte y la cultura? El sentido de carnalización me propone un itinerario hacia relaciones con la acción directa del historiador del arte y su objeto de estudio.

Es decir, más allá de estar proponiendo la antropofagia como una “metodología” o sus alcances y vigencia a través de los años, lo que me interesa es dejar abierta la posibilidad del acto antropófago como parte fundamental del trabajo del historiador. El acto de devorar para encarnar el propio hacer constructivo e interactivo de la historia del arte.

Hablar de conclusiones cuando la temática de estudio es la antropofagia vía el acto antropófago, resulta una paradoja porque en esta construcción no existen finalidades anunciadas, más bien no hay objetivos finales sino constantes exposiciones a los procesos y actos de apropiación histórica y artística...

BIBLIOGRAFÍA

1. *Adriana Varejão. Trabalhos e referências 1992-1999*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1999.
2. *Adriana Varejão*, textos de Louise Neri y Paulo Herkenhoff, Editado por Louise Neri, São Paulo, 2001.
3. *Adriana Varejão. Câmara de Ecos*, Fondation Cartier pour l'art contemporain- Fundação Centro Cultural Belém, 2005.
4. *Adriana Varejão Fotografía como pintura*, ARTVIVA, Río de Janeiro, 2006.
5. *Adriana Varejão*, Hara Museum of Contemporary Art, Japón, 2007.
6. Aguilar, Gonzalo *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo editora, Argentina, 2000.
7. *Anthropophagy today?, Antropofagia hoje?, Antropofagia hoy?, Anytropofagia oggi?*, Editores: João Cezar de Castro Rocha y Jorge Ruffinelli, en Nuevo Texto Crítico Núm. 23-24. Stanford University, California, 1999.
8. Barrios, Lara José Luis, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*, Tesis de doctorado en historia del arte, México, 2006.
9. Bernadet, Jean-Claude y otros, *Brasil Hoy*, Siglo XXI, México, 1968. (Col. El mundo del hombre. Sociología y política).
10. *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, Vol. I y II, São paulo, 1998.
11. Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Selección y traducción Rodolfo Matta, Siglo XXI, México, 2000.β
12. Cannabrava Filho, Paulo, "Brasil, Salida al fondo a la derecha", en *El Día*, Martes 28 de junio, México, 1988.
13. *Cildo Meireles*, textos de Paulo Herkenhoff, gerardo Mosquera y Dan Cameron, Paidon, Hong Kong, 1999.

14. Cohen, Eduardo, *Hacia un arte existencial, reflexiones de un pintor expresionista*, UNAM, México, 1993. (Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de poética).
15. *Cuerpo del artista, El*, edición Tracey Warr y estudio Amelia Jones, Phaidon, Barcelona, 2006.
16. Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, FCE, México, 1985.
17. *De la antropofagia a Brasilia, Brasil 1920-1950*, coordinación María Casanova, Ma. Victoria Menor, Valencia: IVAM Centro Julio González, 2000.
18. Dussel, Enrique 1492 El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 1992.
19. *Enciclopedia de las ciencias sociales, La antropología*, Ediciones Asuri, París, 1981.
20. Ferrater, Mora José, *Diccionario de filosofía abreviado*, Editorial Hermes, Argentina, 1983.
21. *Galaxia concreta*, Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, Universidad Iberoamericana/Artes de México, México, 1999.
22. Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Ed. Garriga, Barcelona, 1995.
23. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Tomo 2, Editorial Labor, 23ª ed., Colombia, 1994.
24. Herkenhoff, Paulo, "Brasil (es)", en *Lápiz*, Vol. 16, Núm. 134/135, julio-septiembre, 1997.
25. Julião, Francisco, *Brasil antes y después*, editorial Nuestro Tiempo, México, 1968.
26. Lagnado Lisette, "On how the 24th São Paulo Bienal took on cannibalism", en *Third Text*, Núm. 46, Spring, 1999.
27. *Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos 1943-2003*, Antologadores Luis Mario Moncada/Edgar Chías, Anonimodrama, México, 2005.
28. Martin, Silvia, *Videoarte*, Taschen, Alemania, 2006.

29. Micheli de, Mario *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 4ª ed., 1984.
30. Müller, May y Alois Halder, *Breve diccionario de filosofía*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
31. Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza editorial, 7ª reimpresión, México, 1997.
32. Ouriques, Nildo, “ El gobierno Collor y la gestión de la crisis económica”, Parte I y II, en *El Día*, viernes 16 y 17 de marzo, México, 1990, pp. 19 y 22.
33. *Pau de Arara, La violencia militar en el Brasil*, Notas y versión directa del portugués por Flavio Tavares, Siglo XXI, México, 1972.
34. Rama, Ángel, *Trasculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1985.
35. *Revista crítica literaria Latinoamericana*, Núm. 47, Lima-Barkley, 1998.
36. *Revista de occidente*, Núm. 285, Madrid, 2005.
37. *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto*, Ed. Daros-Latinoamerica, june 9-october 15, Alemania, 2006.
38. *Tarsília do Amaral*, textos de Aracy Amaral, Editorial Fundação Finambrás, Buenos Aires, 1998.
39. “Una constitución para los años noventa”, en *El Día*, Domingo 11 de septiembre, México, 1988, pp.16.
40. *Ultrabaroque aspects of post Latin America art*, Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.
41. Wolffing, Enrique, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, 6ª ed, Madrid, 1976.